

LE
THÉÂTRE TÉLOUGOU
CONTEMPORAIN
(INDE-SUD)

Thèse pour le Doctorat d'Université

*Présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris*

PAR

P. VENKATACHALA PATHY

Librairie d'Amérique et d'Orient

ADRIEN MAISONNEUVE

5, RUE DE TOURNON — PARIS (6°)

1933

LE THÉÂTRE TÉLOUGOU

CONTEMPORAIN

(INDE-SUD)



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547115_0024

LE
THÉÂTRE TÉLOUGOU
CONTEMPORAIN
(INDE-SUD)

Thèse pour le Doctorat d'Université

*Présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris*

PAR

P. VENKATACHALA PATHY

Librairie d'Amérique et d'Orient

ADRIEN MAISONNEUVE

5, RUE DE TOURNON — PARIS (6°)

1933



या कुन्देन्दुतुषारहारधवला
या शुभ्रवस्त्रावृता
या वीणावरदण्डमण्डित-
करा या श्वेतपद्मासना ॥
या ब्रह्माच्युतशंकरप्रभृ-
तिभिर्देवैः सदा पूजिता
सा मां पातु सरस्वती भ-
गवती निःशेषजाड्यापहा



AVERTISSEMENT

Ce travail très court ne prétend pas approcher du magistral « Théâtre Indien » que M. Sylvain Lévi a publié en 1890. Mais, depuis lors, bien que l'activité dramatique aux Indes se soit considérablement développée, aucun ouvrage n'a paru sur ce sujet. Je sais bien que des télougou plus qualifiés auraient pu mieux que moi traiter une question aussi importante. Ma seule excuse est peut-être le goût que j'ai puisé, dans ma famille même, pour l'art de mon pays et principalement pour l'art dramatique.

Le télougou est une des principales langues dravidiennes du Sud de l'Inde dont les autres sont le tamoul, le canarais et le malayâla. Quelques ouvrages critiques sur le théâtre ont déjà paru dans cette langue. Je leur suis redevable de nombreux renseignements et, dans ma bibliographie, quelquefois même dans le texte, j'indique les titres et les auteurs de ces ouvrages.

Je dois dire aussi de quel secours m'a été la bienveillance des professeurs de l'Institut de civilisation indienne. En fait, une des raisons d'être de cette thèse est l'encouragement que m'a donné mon Maître M. Sylvain Lévi. Je lui en suis profondément reconnaissant, ainsi que d'avoir bien voulu toujours diriger mon travail.

A M. Jules BLOCH, je sais un gré infini, pour l'intérêt avec lequel il a revu le manuscrit de cette étude qui a grandement profité de ses corrections et de ses conseils. Toutes les fois que j'ai demandé quelque chose à M. FOUCHER et à M. RENOU pour faciliter mon travail, ils me l'ont très aimablement accordé. Je leur en exprime toute ma gratitude. Je n'oublie pas non plus l'aide précieuse que je dois à M^{me} STOUPAK.

Il me reste à remercier M. C. J. GUJJAR, M. HORACE DADE
ASTON F.R.G.S., et M. Philippe STERN dont l'amitié constante
m'a été d'un grand secours et, aux Indes, M. R. BY. G. KRISH-
NAMURTHY GARU, M. A. B. L., pour tous les renseignements qu'il
m'a envoyés.

P. V. P.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT	xj
---------------------	----

PREMIERE PARTIE

La littérature ancienne	3
Le Vers	17
Les écrivains dramatiques modernes	29

DEUXIEME PARTIE

Les spectacles primitifs	47
Sociétés dramatiques	61
Théorie du drame. — Mise en scène et représentation. — Les acteurs.	79
L'avenir du théâtre	95
APPENDICES	99
BIBLIOGRAPHIE	107

CHAPITRE I

Aujourd'hui, environ vingt-cinq millions d'hommes aux Indes parlent le télougou. Ils occupent toute la côte orientale, au moins du fleuve Godavari à Madras, la province d'Arcot et, dans le Deccan, le territoire du Nizam d'Hyderabad jusqu'à Bezvada. L'histoire de leur théâtre, même moderne, comporte nécessairement une étude de leur littérature ancienne qui n'a cessé de l'influencer depuis ses origines.

Ândhra et Télougou sont les deux termes employés pour nommer le peuple, son pays et sa langue. Ândhra est le mot le plus ancien. On le rencontre dans les ouvrages depuis le Râmâyana et il sert à désigner une partie du sud-est de l'Inde et ses habitants. La plupart des *purâṇas* : *Matsya*, *Viṣṇu*, *Vāyu* et *Brahmāṇḍa*, donnent une longue liste des rois ândhra qui ont régné sur une vaste partie du territoire connu maintenant sous le nom d'Ândhra et qui, d'après Robert SEWELL, comprenait autrefois tout le nord de la province de Madras, au moins jusqu'au fleuve Kistna, et probablement une grande partie du sud. Vers le commencement de l'ère chrétienne, dit-il, encore, les Ândhra étaient très puissants. PLINÉ parle aussi de ce peuple qu'il appelle *Gens Anderae*.

Le mot Télougou qui est entré plus tard dans la langue est une corruption du sanscrit *triliṅga*. L'origine de ce terme est donné par Atharvana, grammairien du ^{xii}^e siècle, dans ses aphorismes sur la langue télougou. Un roi ândhra, Ândhra Viṣṇu, probablement un des princes de la grande dynastie ândhra aurait, d'après lui, fait construire autour de son pays un mur orné d'images phalliques ou *liṅgas*. Trois de ces *liṅgas*

existent encore. On les appelle Kâlésvaram, Bhîmésvaram et Mallikarjuna de Çrîçailam.

Au point de vue du vocabulaire, le télougou peut être divisé en quatre classes : Le *Désya* ou pur télougou, le *Tatsama* qui comprend les mots sanscrits adaptés à la langue télougou en changeant seulement leur terminaison, par exemple :

sanscrit : *Cakra* (roue), télougou : *Cakkramu* (roue).

Le *Tadbhavamu* dans lequel les mots empruntés au sanscrit ont subi des modifications profondes et sont plutôt une corruption du terme original, par exemple : sanscrit : *Agni* (feu), télougou : *Aggi* (feu) qui a donné *aggintsu* (louer). Enfin l'*anyadésya* ou les mots étrangers. Le *Désya* est donc le noyau autour duquel se sont réunis les mots d'origine différente déjà cités. La proportion des termes empruntés au sanscrit et au pracrit était si grande, au temps même de Nannayya, premier grammairien et poète télougou, qu'il n'hésite pas à appeler le télougou, *Vikruti*, c'est-à-dire corruption du sanscrit et du pracrit.

C'est vers le iv^e siècle après Jésus-Christ que les Jains, dit-on, introduisirent le sanscrit dans le Carnatic. Mais la découverte d'inscriptions sanscrites en caractères *Vengi* montre que, déjà à la même époque, le sanscrit était employé dans le pays télougou.

Les langues dravidiennes étaient regardées avec mépris par les Brahmanes aryens qui les trouvaient indignes de leur patronage. Le sanscrit ou *Gîrvâṇa*, la langue des dieux, était la seule langue digne des Brahmanes, les dieux de la terre. Dès qu'ils atteignaient l'âge d'homme, ils devaient l'apprendre et les livres écrits en langues dravidiennes étaient, dit-on, pour les femmes et les Çûdras qui ne lisaient pas et ne devaient ni étudier ni avoir l'air de connaître le sanscrit. Cependant, au moins dès le xi^e siècle, des écrivains ândhra s'élèvent contre l'infériorité dans laquelle est tenue la langue indigène.

« Les hommes de goût, écrit Nannayya, s'intéressent d'abord

à leur propre langue. » Par la suite, d'autres auteurs ont pensé de même et aujourd'hui on peut dire que le télougou est une langue aussi adaptée que le sanscrit à l'expression de la pensée poétique.

Il est vrai que le fond dravidien du télougou est très pauvre, Mais comme l'anglais a emprunté des termes au latin, de même le télougou en doit au sanscrit. Nous ne pouvons donc nous ranger à l'opinion de l'éminent orientaliste M. Sylvain Lévi qui a dit : « Entre les langues dravidiennes, le tamoul seul a une littérature. Le télougou, le canarais, le malayala n'ont pas de théâtre ». (1). Sans aucun doute, la question de la littérature dramatique est désespérante pour l'historien, mais il en est de même pour la plupart des sujets orientaux. Nous allons toutefois essayer de tracer dans les paragraphes suivants une courte étude de la littérature télougou et de ses auteurs.

Les débuts de la littérature télougou

Les premiers documents en caractères télougou appartiennent au ^{xiii}^e siècle. Nous les trouvons dans les inscriptions du pays *Vengi* ; mais le télougou possédait auparavant, au moins depuis le ^{xi}^e siècle, un alphabet dont les signes se rapprochent beaucoup de ceux d'aujourd'hui. La forme arrondie des lettres télougou a donné naissance à une théorie d'après laquelle chacune de ces lettres aurait été formée à partir d'un cercle.

Nannayya Bhaṭṭa que nous avons déjà nommé, traduisit trois épisodes du Mahâbhârata, sous les auspices du roi châlukya Râja Râja Naréन्द्रa (1022-1063). Il était chapelain de la famille royale et avait la réputation d'être fort instruit. Dans le prologue de sa traduction Nannayya dit que Râja Râja Naré-

(1) Le Théâtre indien, p. 409.

dra désirait beaucoup avoir un Mahâbhârata en télougou. Les princes de cette époque faisaient remonter leurs origines jusqu'aux rois lunaires dont les ancêtres étaient les Pânḍavas, héros du Mahâbhârata. Il est donc naturel que Râja Râja Naréन्द्रa, qui se disait de cette lignée, ait désiré faire traduire le Mahâbhârata dans la langue du pays qu'il gouvernait. Il est naturel aussi qu'il ait confié ce travail à Nannayya, le savant de sa cour.

Le style de Nannayya est harmonieux et simple. Sa langue s'adapte avec une merveilleuse souplesse aux phases diverses de l'action et aux changements ou à l'évolution des caractères. Son mètre lui-même a toute la variété des événements multiples qui forment l'épopée ; aussi, bien qu'il ne soit qu'une traduction, le Bhârata télougou est-il considéré comme un chef-d'œuvre. La raison pour laquelle Nannayya ne traduisit qu'une partie du Mahâbhârata reste assez mystérieuse ; il paraît probable que la mort seule l'empêcha de terminer son œuvre. Ses travaux de philologie et de grammaire et son Mahâbhârata, écrit dans un télougou très altéré et très proche du sanscrit ont valu à Nannayya le titre de législateur de la langue ândhra (1).

A la même époque se place le célèbre mathématicien Pâvalûri Mallana dont il nous reste plusieurs traités en vers sur les fractions et la théorie des nombres. Il était comptable et c'est peut-être de sa profession que naquit son goût pour les mathématiques.

Au XII^e siècle, l'auteur le plus éminent est Nannechodu qui écrivit un *Kumâra Sambhava* (naissance du fils de Çiva) ; basé sur le fameux ouvrage de Kâlidâsa qui porte ce nom. Nannechodu était, dit-on, profond connaisseur non seulement du télougou, mais aussi du sanscrit et du canarais (2).

(1) Voir l'Appendice, ch. 1, n° 1.

(2) Voir l'Appendice, ch. 1, n° 2.

Le siècle suivant fut illustré par Atharvana, auteur de la *Trilinga Sabdânuśâra* (grammaire télougou) et par un des écrivains les plus populaires des pays ândhra, Tikkanna Sômayâjulu. Depuis Nannayya, personne n'avait tenté de traduire le Mahâbhârata. Ce fut Tikkanna qui, avec sa traduction de l'*Araṇya Parva*, reprit l'œuvre de son prédécesseur. Il écrivit aussi en télougou le Râmâyana connu sous le nom de *Nirvacanôṭṭhara Râmâyana* qui est la vie de Râma depuis son couronnement jusqu'à sa mort. C'est au premier de ces ouvrages surtout que Tikkanna doit sa célébrité. De nombreuses légendes le montrent comme un homme exceptionnellement doué au point de vue poétique et capable de composer des vers avec une rapidité extraordinaire. La forme comptait surtout pour lui et son langage est d'une précision telle qu'il est impossible d'en remplacer les termes par d'autres plus appropriés. L'épisode du *Virâṭa Parva*, très célèbre d'ailleurs, mériterait à lui seul de rendre son auteur glorieux. Interrogé sur le morceau qu'il préférerait lui-même dans cet épisode, Tikkanna choisit, lisons-nous dans Brown (2), le suivant :

Comme un lion que la faim aiguillonne et qui, apercevant de sa caverne une troupe d'éléphants, se jette sur eux avec une rage soudaine, le cœur plein d'amertume à cause de sa solitude passée, regardez avec quelle impétuosité sur notre armée se précipite le Troisième (des cinq Pâṇḍavas), lui pour qui la bataille est un jeu, lui, l'invincible, le redoutable fils de Kuntî. (1).

Vers la fin de ce siècle, Beddanna écrivit les *Sumati Sataka* (cénturies moralisatrices). Ces strophes sont même aujour-

- (1) *śingambâkiṭiṭo guhântaramunan jēdpâṭumainunḍi mā
tangaspûrjita yûdha darpaṇasamu dyakrôḍhamai vaccunô
jaṅgântâra nivâsa khinna matiyassma tsēna poi vidē va
cchēm guntî suta madhya munḍu samarasthē mābhīrāmâkrtin
(mahâbhârata : virâṭa parva).*

(2) *The Prosody of the Telugu and Sanscrit languages explained*, publié à Madras, en 1827.

d'hui, très souvent citées. Voici l'une d'elles : « Mettez un chien sur le trône royal, choisissez pour le couronner le moment le plus favorable ; il n'en perdra pas pour cela sa nature. Ecoutez-moi, vous qui avez l'intelligence (1).

Au xiv^e siècle, Errapragadda fut fameux. Il vint à la cour d'Anvama Reddi à qui il dédia le *Harivamça* (la dernière partie du Mahâbhârata). Les trois traducteurs du Mahâbhârata, Nannayya, Tikkanna et Errapragadda sont connus comme le *Kavi Traya* ou Trio d'écrivains. C'est vers la même époque que le Râmâyana fut traduit par Hullâki Bhâskara, Mantri Bhâskara et Mallikârjuna Bhaṭṭu. De nos jours, on lit le Bhâskara Râmâyana dans toutes les familles télougou.

Quelques années plus tard vient Bhîma Kavi qui naquit après la mort de son père (2). Naturellement, une légende s'est formée sur sa naissance. On prétend que sa mère veuve alla prier dans le temple de Bhîmésvara et que le dieu par pitié lui donna cet enfant. Les contemporains de Bhîma Kavi ne l'accueillirent jamais dans leurs cercles de poètes, parce qu'ils le considéraient comme un enfant illégitime. Cette situation de paria exerça une grande influence sur sa poésie, qui est caractérisée par de nombreux passages violents où éclatent ses souffrances intérieures.

Les écrivains suivants dignes d'être cités sont Çrînâtha et Vallabha Râyudu qui vivaient au commencement du xv^e siècle.

Le premier, né de parents très modestes, acquit par son seul talent, la faveur des rois et la postérité fit de lui le roi des poètes. Les plus connus parmi ses ouvrages sont : le *Çriṅgâra Naiṣadamu* (ou Vie de Nala et Damayanti), le *Kaçikânḍamu* et

(1) *Kanakapusimhâsanamunan*
çunakamunun gûrcundabeṭṭi çubha lagnamunan
donaraga baṭṭamu gaṭṭina
venukaṭi guṇa mēlamānu vinurā sumatī

(sumatī sataka).

(2) Voir l'Appendice, ch. 1, n^o 3.

le *Bhîmakânḍamu*. Le *Çringâra Naiṣadamu* est emprunté au *Naiṣadîya* sanscrit de Çrî-Harṣa, écrit dans un style très compliqué. Le courage dont fit preuve Çrînâtha en traduisant cette œuvre et l'habileté avec laquelle il sut rester original dans son imitation lui valurent un grand succès. Un proverbe courant affirme même qu'il n'y a que Çrînâtha pour Çrî-Harṣa. Çrînâtha vécut à la cour de Vîrabadhra Reḍḍi à qui il dédia son *Kaṣikânḍamu*. Il parle dans une de ses poésies de Nannayya, Tikkanna et Bhîma Kavi qui l'ont précédé. Le *Palnâṭi Vîra Carita* (ou histoire des rois reḍḍis), romance de leurs amours et de leurs guerres écrite entièrement en strophes *dvipada* et son *Vîthinâṭaka* qui nous décrit des scènes de la rue à Râjahmahendry sont la première semence du drame dans la littérature télougou.

De *Vallabha Râyudu* nous avons le *Kriḍâbhirâmamu* (jeu gracieux), qui ressemble au *Vîthinâṭaka* (1) de Çrînâtha. C'est non seulement une œuvre littéraire de grand mérite, mais nous y trouvons aussi des renseignements précieux sur les mœurs du temps.

Ici, il décrit un charmeur de serpents qu'il a vu un jour dans la rue :

« Cet homme aux joues gonflées souffle dans une sorte dealebasse en s'accompagnant des doigts sur la flûte et, à la musique qu'il fait rendre à son instrument, tous les serpents se mettent à danser » (2).

Là, il peint des scènes de danses :

« Voyez comme ces gens de la caste *mailâra* dansent et font danser une jeune femme. Admirez comme cette jeune femme danse bien » (3).

(1) Le *vîthinâṭaka* en Télougou n'a rien de commun avec le *Vithi* en Sanscrit. Nous revenons sur ce sujet en Chapitre 4.

(2) Voir renvoi page suivante n° 2.

(3) *Vîru mailâra dēvara vîra bhaṭulu*
goṇḍliāḍincucunnâru gorigē paḍucu

Ailleurs, c'est une chanteuse :

« Une femme chantait en s'accompagnant par intervalles d'une musique au rythme rapide, d'une musique au « dhum-dhum » guerrier. Elle chantait les couplets redisant l'histoire d'une bataille et son chant était si beau qu'il mettait toute la foule en délire (1).

Bammera Pôtana, contemporain et beau-frère de Çrînâtha était d'un caractère tout à fait opposé. Tandis que Çrînâtha recherchait les faveurs royales, Pôtana refusait d'asservir sa muse à de basses considérations d'argent. Il exprime dans une de ses plus belles strophes son dédain pour les grâces obtenues des rois à ce prix :

« Cette innocente vierge de la poésie, dans toute la grâce et la beauté de sa jeunesse en fleur, la prêter lâchement pour assurer sa nourriture, quelle infamie !

*âḍucunnadi cūḍumarthābhinayamu
tānuneṭṭikasilantagānilēdu*

(*kṛīḍābhirāmamu*).

- (1) *Drutāḷambuna vīra ghumbita dhum dhum kiṭātkāra sam
gati vāyincucu nāntaralika yaṭi grāmābhi rāmambuga
yaṭi gūḍan dvipada prabandamunan vīrāṇikamum bādēno
kkata pratyēkamugan gumārakulu phīlkārambunandūlagan.*

(*kṛīḍābhirāmamu*)

- (2) *phūtkāravamulu pūrinu pukkillu
musadi paṇḍula tōḍa mudduguriya
sandīṭi sankupāsala saddu kaṭutumbi
nādasvarōjṛmbarāṇamulu naḍapa
nēḍu randrambula nirukēla vrēḷḷanu
vivṛṭi sanṇṛṭi līla vistarimpa
nālāpa tālāntarantarambulayandu
vikkanu ṣabdamul cokkaṭamuga
nāgasindu pradēsa nā nā-varāṭa
rāga gandharva laharikā rambāṇamula
mahīpadambulu bāmula mengaḍāde
bhōgi rājula nartimpa nāgasaramu.*

(*kṛīḍābhirāmamu*).

« Pour le vrai poète que lui importe s'il n'est qu'un pauvre paysan ou même un sauvage dans la forêt ? » (1).

Pôtana paraît avoir étudié par ses propres moyens et en se livrant aux travaux des champs. La littérature télougou lui doit une traduction du *Bhâgavata Purâṇa*. Rao Singhama, un des princes régnants, désirait que l'ouvrage lui fût dédié, mais Pôtana refusa énergiquement et le dédia à Çrî Râma. Par suite de cette désobéissance notoire, le livre ne put être publié du vivant de l'auteur et il ne le fut même pas par la génération suivante. Le passage le plus populaire du « *Bhâgavata Purâṇa* » est « *Rukminî Kalyâṇa* » (ou mariage de Rukminî avec Kṛṣṇa).

Période de Krishna Deva Raya (1509)

Krishna Deva Raya, un des plus grands parmi les souverains du sud de l'Inde, connus aussi sous le nom de rois *Karnâṭaka*, était lui-même un érudit. Généralement de tels rois réunissaient autour d'eux les meilleurs hommes de lettres de leur temps. Krishna Deva Raya ne fit pas exception. C'est sous son règne que naquit la littérature du *prabandha* en télougou. Ce qui se rapproche le plus de ce genre est le roman. Comme dans le roman, les héros et les héroïnes du *prabandha* ont atteint l'âge d'aimer ; mais les Brahmanes se mariant dès leur seizième année, les sujets sont pris dans la vie des non-Brahmanes, particulièrement dans celle des Kṣatriyas.

Le *prabandha* télougou commence ordinairement par des prières aux principaux dieux et aux principales déesses, puis

(1) Réponse à Crinâtha qui avait blâmé son beau-frère de rester paysan et de ne pas flatter les rois.

*bâla rasâ lasâla navapallava komala kâvya kanyakan
gûlulakicci yappaḍupu gûḍu bhujincu ṭakanṭe satkavul
hâlikulainanêmi gahanânta sîmala gaṇḍa mûla gau.
ddâlikulai nêmi, nijadhâra sutôdara pôṣanarthamai.*

viennent des louanges écrites en sanscrit aussi bien qu'en télougou. L'auteur expose ensuite les circonstances qui l'ont amené à composer ce livre et donne des renseignements historiques sur le grand personnage à qui l'ouvrage est dédié. Le roman lui-même s'ouvre sur le portrait du héros ou de l'héroïne ou sur la description de leur pays. Le héros rencontre alors l'héroïne, puis ils sont séparés par les circonstances. Pendant leur séparation, ils communiquent entre eux, soit par des messagers, soit par lettres et, quand ils sont sûrs de leur amour réciproque, les parents apprennent cet amour et le couple est uni. Il est nécessaire que l'ouvrage se termine ainsi sur une fin heureuse. Mais il est fort douteux que de telles œuvres contiennent de vraies études de caractères.

Le premier auteur d'un *prabandha* télougou est Alasâni Peddhanna, poète lauréat de la cour de Krishna Deva Raya. On l'a appelé père du roman télougou ou *ândhra kâvya pitâmaha*. Son style est pur et son *manucaritam* ou histoire de Manu dédiée à Krishna Deva Raya est restée célèbre. Cet ouvrage montre bien ses qualités de style ; on y rencontre peu de figures de rhétorique et, quand il les emploie, c'est toujours au moment voulu.

Un autre *prabandha* célèbre écrit pendant cette période est l'*Amuktamâlyadâ* de Krishna Deva Raya lui-même. L'introduction nous apprend que ce roi est l'auteur de plusieurs autres ouvrages en sanscrit et en télougou. Dans le chapitre suivant, il explique que l'idée lui vint d'écrire ce livre pendant qu'il campait au cours de ses expéditions en Bezvada, une des provinces du pays télougou. Le principal sujet du roman est le mariage du dieu Ranganâyakulu avec Amuktamâlyadâ. La religion y tient une place importante ; mais cela ne diminue en rien la valeur de l'ouvrage, d'ailleurs en bien des endroits, l'auteur introduit des discussions philosophiques et morales. Son style manque de simplicité et les figures de rhétorique y abondent.

Le troisième ouvrage important de cette époque est le *Vasucaritam* de Râmarâja Bhûshana, dédié à Tirumala Râyalu, un des membres de la famille royale. Il traite du mariage du Roi Vasu avec Girikanya dont il est question dans le *Bhâgavata Purâna*. Cette œuvre est reconnue de grand mérite à cause de la grâce de son style et des jeux de mots qui viennent à peu près dans chaque strophe.

« *Manucaritam*, *Vasucaritam* et *Amuktamâlyadâ* », dit un critique (1), sont appelés la triade de romans télougou. La muse de Râmarâja Bhûshana, comme les sirènes d'autrefois, vous enchante à première lecture par son style captivant et sa musique enivrante. Celle de Peddanna est plus simple et plus naturelle et son mérite repose plus dans le bon goût que dans les artifices. Quant à la muse de Krishna Deva Raya elle diffère de l'une et de l'autre. Elle est comme une reine superbe et hautaine dont le cœur se laisse difficilement captiver, mais qui est digne de tous les soucis que l'on peut endurer pour l'atteindre ».

Il est intéressant de signaler aussi que, déjà à cette époque, la poésie obéissait à des règles fixes. Ces règles sont d'ailleurs demeurées les mêmes jusqu'à nos jours. D'après la forme qu'emprunte l'expression de la pensée les poèmes télougou se rangent en trois classes principales : le *Drâkṣa Pâkam*, le *Kadaḷi Pâkam* et le *Nârikēḷa Pâkam* (2). Les strophes écrites en *Drâkṣa*, mot qui veut dire « raisin » sont d'un style simple et clair et le lecteur y saisit sans effort la pensée du poète. Dans le *Kadaḷi*, « banane », la forme est plus complexe et, comme il faut peler le fruit pour goûter sa chair parfumée, de même ce n'est pas à première vue qu'apparaît la beauté du poème. Le *Nârikēḷa*, « noix de coco », enveloppe l'idée sous une expression plus subtile encore et, de même que pour la noix, on n'en décou-

(1) An essay on Telugu Literature by S. Ramayya B.A.B.L. (Depuy. coll.) published 1896, Vizagapatam.

(2) *Pâkam* en Télougou signifie : maturité, cuisson, sirop. Mais par la suite, ce nom a désigné aussi un genre de style.

vre toute la saveur qu'après avoir brisé la coque. Le Mahâ-bhârata de Nannayya est écrit en *Drâkṣa*, tandis que Krishna Deva Râya a employé le *Nârikéla* dans son *Amuktamâlyadâ*.

Parmi les poètes et écrivains du règne de Krishna Deva Raya, il faut citer encore Nandi Timanna qui écrivit le *Pâri-jâtâpaharaṇamu*, (la prise de la fleur *Pârijâta*). Il dédia cette œuvre à Krishna Deva Raya. Le thème du roman est un incident survenu dans les amours de Kṛṣṇa ; celui-ci avait offert à Rukmiṇî, l'une de ses deux femmes, la divine fleur *Pârijâta*. Satyabhâmâ, son autre femme, en fut très offensée. Pour l'apaiser, Kṛṣṇa se rendit au ciel d'où, après une lutte violente avec Indra et ses gens, il rapporta l'arbre même qui produit la fleur merveilleuse et le plaça aux pieds de Satyabhâmâ. Ainsi se termine la querelle, l'amour triomphe et une fin heureuse achève le récit. Au point de vue de la langue et de la composition, cette œuvre est remarquable.

Piṅgali Sûranna, un des successeurs de Nandi Timanna, est l'auteur de nombreux ouvrages en télougou. Son *Kalâpûrnô-dayamu* est le premier *prabandha original* écrit dans cette langue. Jusqu'à lui, les écrivains télougou s'étaient contentés, soit de traduire les *Purâṇas*, soit de s'inspirer des légendes qu'ils contiennent. Piṅgali Sûranna a le mérite d'avoir ouvert à la littérature une voie nouvelle. Dans le *Kalâpûrnô-dayamu*, il raconte comment l'orgueilleuse Rambhâ, la beauté céleste, proclama que nul homme excepté Nalakubéra, son amant, ne pourrait jamais captiver son cœur. Cependant, Nârada, la mauvaise langue du paradis, affirmait qu'un autre viendrait et qu'elle l'aimerait.

Il fit lui-même en sorte qu'un autre couple prît exactement l'apparence de Rambhâ et de Nalakubéra. Rambhâ aime le faux Nalakubéra, tandis que le vrai devient amoureux de la fausse Rambhâ. De nombreuses complications naissent de cette méprise.

A la fin, Nârada fait cesser le charme et les vrais amants sont

unis. Pingali Sûranna était contemporain de Shakespeare et, bien que le fait puisse paraître étrange, car ces deux auteurs étaient fort probablement inconnus l'un à l'autre, la même situation se retrouve dans *Kalâpûrnôdayamu*. et dans la « *Comédie des erreurs* ». Un autre ouvrage célèbre de Sûranna est son *Prabhâvalî Pradyumna* (Prabhavalî et Pradyumna) que certains rapprochent de *Roméo et Juliette*.

Vémana qui vivait à peu près à la même époque a été le poète du peuple. Il a écrit principalement des traités de morale et des satires contre le système des castes qui font de lui, même de nos jours, un des auteurs les plus populaires. Une de ses particularités est de terminer chaque strophe par son nom. Par exemple :

« A quoi bon se conformer aux rites religieux sans la pureté
[de l'âme ?

« A quoi bon faire une cuisine excellente sans avoir lavé l'us-
tensile ?

« A quoi bon adorer Çiva, sans avoir purifié son cœur ?

« Braves gens de cette terre, écoutez les paroles de Véma » (1).

« Le camphre et le sel se ressemblent étrangement, pourtant si on les regarde de près et qu'on les goûte, on voit de plus en plus combien leurs qualités diffèrent. De même, parmi tous les hommes, les grands hommes se distinguent ; Braves gens de cette terre, écoutez les paroles de Véma » (2).

Vers le milieu du xvii^e siècle vécut l'éminent grammairien Appakavi. Son principal ouvrage porte son nom : *Appikâ-vyamu*, et contient bon nombre de lois et d'instructions sur la prosodie et la prose. Par sa perspicacité dans la critique,

(1) *Ātma çuddhi lēni yācaramadi yēla bāṇḍa çuddhi lēni pākamēla citta çuddhi lēni çiva pāja yēlarā viçvadābhirāma vinara vēma.*

(2) *Uppu kappurambu noka pōlikanunḍu cūḍa cūḍa ruculu jāḍa véré puruṣ-landu punya puruṣulu vérayā viçvadābhirāma vinara vēmā.*

Appakavi est sans égal dans la littérature télougou. Pendant cette période, cet auteur excepté, nous ne trouvons qu'un seul écrivain de talent Elakûci Bâla Sarasvatî dont l'œuvre est inspirée tout ensemble du Râmâyana, du Mahâbhârata et du Bhâgavata. Ce poète nous intéresse surtout parce qu'en tête de son épopée il se dit l'auteur d'un drame *Rangakaumudi* ou *Le champ au clair de lune*, malheureusement disparu.

Ecrivains télougou du pays tamoul

Bâla Sarasvatî marque le début d'une période de ralentissement dans les productions de la littérature.

Après lui, pendant près d'un siècle, les bons ouvrages sont très rares. Quelques-uns cependant ont été écrits à cette époque par les auteurs télougou du pays tamoul. L'histoire nous apprend que le royaume de *Pândya* tomba sous la puissance de Vijayanagar dont les derniers rois désignèrent des chefs ou *Nâyakas* pour gouverner leurs possessions dans le pays tamoul. Plus tard, le royaume de Vijayanagar perdit à son tour sa souveraineté et ses gouverneurs s'élevèrent au rang de chefs indépendants. Ils encouragèrent beaucoup la littérature.

On désigne généralement sous le nom d'Ecole du sud les écrivains télougou de ce pays pour les distinguer de ceux qui vivaient dans les propres régions ândhra (Ecole du nord). Un des traits caractéristiques des ouvrages produits par l'Ecole du sud est que ce sont des drames et des drames où la prose domine.

Dernièrement, l'*Ândhra Sâhitya Parishad Patrika* ou journal de l'Académie télougou, a publié l'intéressante découverte de quelques-uns de ces drames restés inédits et dont les principaux sont : *Sîtâkalyâna nâṭakamu* (le drame intitulé le mariage de *Sîtâ*) et *Pârvatî Kalyânamu* ou le mariage de *Pârvatî*.

Bien que les renseignements chronologiques manquent de

précision, ces ouvrages paraissent remonter au ^{xvi}^e ou au ^{xvii}^e siècle. La pièce de théâtre la plus populaire qui ait été écrite chez les Tamouls est *Sârangadhara Carita*, *Vie de Sârangadhara* dont voici le sujet : Râja Râja Naréndra, roi de Chôla avait épousé sur ses vieux jours Citrangî, une toute jeune femme. Comme dans Phèdre, la reine devient amoureuse de son beau-fils. Mais Sârangadhara la repousse. Furieuse, elle ourdit alors un complot contre lui et c'est de son mari qu'elle obtient l'arrêt de mort du prince. Sârangadhara meurt, mais les dieux cléments le ressuscitent.

Des thèmes à peu près semblables sont développés dans quelques autres drames et d'une manière générale, il semble que, tandis que l'Ecole du nord donnait des pièces et des romans moraux d'origine *purânique*, l'Ecole du sud s'attachait à « peindre les hommes tels qu'ils sont » et faisait du mariage le nœud de toutes les intrigues.

Femmes poètes

La première femme poète qui nous soit connue est Molla, appelée aussi Kummari Molla ou femme d'un potier. Elle est l'auteur du Molla Râmâyana qui est reconnu comme un chef-d'œuvre. Son style est pur et très simple. La fille de Krishna Deva Raya, contemporaine de Molla, s'intéressait aussi à la littérature. On prétend qu'elle écrivit un *prabandha*, mais il est difficile de l'attester, car l'ouvrage lui-même a disparu.

Muddhu Pâlinî qui écrivit *Râdhikâsvantamu* (*Appartenant à Râdha*) était une bayadère. Sa mère était la maîtresse de Pratâpa Sinha de Tanjore qui régna de 1750 à 1765.

Venkamma qui vivait vers 1839, était de caste brahmâne. Pieuse et instruite, elle écrivit principalement sur des sujets religieux. Son *Venkâtacala Mâhatmyamu* (*grandeur de Venkâtacala*), est très populaire.

Nous venons de donner un aperçu de la littérature jusque

vers le milieu du xix^e siècle, c'est-à-dire pendant une période d'environ huit cents ans. Un certain nombre d'auteurs ont été omis, non parce qu'ils ne méritaient pas d'être cités, mais parce que nous avons pris seulement les principaux anneaux de la chaîne. La gloire de la littérature télougou n'a duré que du xi^e siècle à la fin du xvi^e. La bataille du Talikôta, 1565, qui entraîna la chute de l'empire de Vijayanagar, marque aussi le commencement de son déclin. Pendant plus de deux cents ans, aucun progrès n'a été réalisé, mais la seconde moitié du xix^e siècle, au contraire est l'époque d'une renaissance et le point de départ d'un progrès qui s'est continué jusqu'à nos jours.

La venue des Anglais, les nombreuses transformations politiques, en permettant aux Ândhra lettrés d'entrer en contact avec les littératures occidentales, éveillèrent en eux l'esprit de recherche et étendirent singulièrement leur champ d'action. Un signe certain de cette activité nouvelle est l'accueil que trouve alors le drame auprès des érudits. L'abondance des journaux périodiques, des revues littéraires et des biographies d'auteurs montre un progrès très net dans l'attitude critique des littérateurs, tandis que l'institution de l'*Ândhra University* à Waltair fortifie la conviction que les Télougous sont enfin déterminés à faire revivre la culture indigène.

CHAPITRE II

Le drame télougou moderne est un mélange de prose et de vers. Ces derniers prédominaient déjà dans la littérature ancienne et les dramaturges modernes, à de rares exceptions près, ont suivi l'exemple du passé. Chez eux l'expression de l'amour, de la colère, de la dévotion, de la souffrance emprunte à peu près toujours la forme poétique et les descriptions de la nature elles-mêmes, sont généralement en vers.

A ce fait, sans doute, est due l'estime dans laquelle les Ândhra tiennent depuis fort longtemps la littérature en général et le drame en particulier. Un des traits caractéristiques de ce peuple, en effet, est un goût très marqué pour la poésie, et même pour la poésie savante qui souvent les dépasse.

La versification télougou est fondée dans ses grandes lignes sur la métrique sanscrite et notamment sur l'alternance des syllabes longues et brèves. Cependant, les différences phonétiques qui existent entre les deux langues ont nécessairement déterminé des différences de rythme et par conséquent de métrique. Les poètes ândhra ont ajouté, de plus, deux éléments essentiellement dravidiens : le *Yati*, qui est une assonance intérieure entre deux consonnes dont l'une est la première du vers ; et le *Prâsa* qui consiste dans la similarité de la première consonne intérieure de chaque vers.

Quelquefois même, la deuxième et la troisième lettre se répètent, c'est le *dviprâsa* ; lorsque trois lettres à partir de la seconde sont pareilles on a un *triprâsa* ; enfin dans certains cas à ces *prâsa* s'ajoute la répétition de la dernière lettre du

vers ou *Antyaprâsa* (rime finale). En somme, le *yati* peut être considéré comme une rime horizontale puisqu'il est dans un même vers et le *prâsa* comme une rime verticale.

En télougou comme en sanscrit chaque caractère représente une syllabe. On appelle la syllabe longue *guru* et *laghu* la syllabe brève. Une combinaison de trois syllabes, qu'elles soient longues ou brèves est un *gaṇa*. Quelques *gaṇa* contiennent quatre ou cinq syllabes. Ils portent alors le nom d'*Upagaṇa*. Les principaux *gaṇa*, au nombre de huit, sont :

LISTE I

<i>Jagaṇa.</i>	. — .	Dans la liste suivante <i>ga</i>
<i>Magana.</i>	— — —	signifie une syllabe longue
<i>Tagaṇa.</i>	— — .	(—) et la une syllabe brève (.)
<i>Nagaṇa.</i>	. . .	
<i>Bhagaṇa.</i>	— . .	<i>gaga.</i> — —
<i>Yagaṇa.</i>	. — —	<i>gala.</i> — .
<i>Ragaṇa.</i>	— . —	<i>lala.</i> . .
<i>Sagaṇa.</i>	. . —	<i>laga.</i> . —

LISTE II

Upagaṇa formés de quatre syllabes

<i>Nalamu</i>		<i>Ragamu</i>	— . — .
<i>Nagamu</i>	. . . —	<i>Tagamu</i>	— . — —
<i>Salamu</i>	. . — .	<i>Bhaguru</i>	— . . —
<i>Bhagamu</i>	— . . — .	<i>Ralamu</i>	— . . —
<i>Malaghu</i>	— — — .		
<i>Talamu</i>	— — . .		

LISTE III

Upāgaṇa formés de cinq syllabes

<i>Ralagamu</i> — . — . —	<i>Savamu</i> . . — . —
<i>Nalagamu</i> —	<i>Sahamu</i> . . — — .
<i>Salalamu</i> . . — . .	<i>Navamu</i> —
<i>Nagagamu</i> . . . — —	<i>Nalalamu</i>

La plupart de ces *gaṇa* ont été classés en trois groupes : *Indra Gaṇa*, *Sūrya Gaṇa* et *Candra Gaṇa*.

LISTE IV

<i>Indra</i>	<i>Sūrya</i>
<i>Nagaṇa</i>	<i>Nagaṇa</i>
<i>Ragaṇa</i>	
<i>Tagaṇa</i>	<i>Gala</i>
<i>Nagamu</i>	
<i>Nalamu</i>	
<i>Salamu</i>	

Candra

<i>Salalamu</i>	<i>Ralamu</i>
<i>Ragagamu</i>	<i>Navamu</i>
<i>Bhagamu</i>	<i>Nalalamu</i>
<i>Malaghu</i>	<i>Ragamu</i>
<i>Savamu</i>	<i>Tagamu</i>
<i>Sahamu</i>	<i>Bhaguru.</i>
<i>Talamu</i>	

Les combinaisons diverses des *gaṇa* donnent les différentes sortes de strophes dont nous analysons ci-dessous les plus

courantes et les plus appréciées, surtout dans les ouvrages dramatiques.

Le *Kanda* (racine bulbeuse comestible), comprend généralement quatre vers. Les vers impairs sont de trois *gaṇa* et les pairs de cinq *gaṇa*. Les cinq premiers *gaṇa* de la strophe, le septième et le huitième peuvent être *bhagaṇa*, *jagaṇa*, *gaga* ou *nalamu*. Le sixième est obligatoirement *nalamu* ou *jagaṇa*.

Cependant le premier, le troisième, le cinquième et le septième *gaṇa* ne doivent pas être *jagaṇa*.

La dernière syllabe du deuxième et du quatrième vers doit être longue.

Exemple :

māyannaku mīyannaku
nēyamṣamunande sātīyé lédu sumī
māyanna dharmarājagu
mīyanna yadharmarā jūṃṛṣagādusumī

(Extraits : *Gayôpâkhyâna*).

1^{er} vers

mā yan na ku mī yan na ku
gaga sagaṇa bhagaṇa

2^e vers

né yam ca mu nan du sâ ti yé lé du su mī
gaga , sagaṇa jagaṇa gaga sagaṇa

Les 5 premiers *gaṇa* sont *gaga*, *sagaṇa*, *bhagaṇa*, *gaga* et *sagana*. Le 6^e est *jagaṇa*. Des 1^{er}, 3^e, 5^e et 7^e aucun n'est *jagaṇa*. La dernière syllabe du deuxième vers *mī* est longue.

Noter : *Prâsa* entre les lettres *ya* dans les quatre vers.

Le *Gîta* (chant) se subdivise en *Âṭaveladi Gîta* (chant de danseuse) et *Téta Gîta* (chant pur).

a) L'*âṭaveladi Gîta* est de quatre vers de chacun cinq *gaṇa*. Les trois premiers *gaṇa* du premier vers sont *sûrya* et les deux autres *Indra* (voir la table). Le deuxième est formé de cinq *sûrya gaṇa*. Le troisième et le quatrième vers sont respectivement comme le premier et le deuxième.

b) Le *Tetagîta* est un quatrain dont chaque vers est de cinq *gaṇa* qui se succèdent dans l'ordre suivant :

sûrya, indra, indra, sûrya, sûrya

Ces deux *gîta* obéissent à une règle commune : La première lettre du vers et la première lettre du quatrième *gaṇa* sont en *Yati*.

Exemples :

âṭaveladi : *candamâma tôḍa jaṇḍrikayunuvôvu*
meghamâla tôḍa merapu vôvu
brâṇavibhunitôḍa varapaṭivṛata vôvu
brakṛtidharma miṭṭe paragucunḍu

(Extraits : *Gayôpâkhyâna*).

1^{er} vers

<i>can da</i>	<i>mâ ma</i>	<i>tô ḍa</i>	<i>jam dri ka</i>	<i>yu nu bô vu</i>
<i>gala</i>	<i>gala</i>	<i>gala</i>	<i>bhagana</i>	<i>salamu</i>
<i>sûrya</i>	<i>sûrya</i>	<i>sûr</i>	<i>indra</i>	<i>indra</i>

2^e vers

<i>mé gha</i>	<i>mâ la</i>	<i>tôḍa</i>	<i>me ra pu</i>	<i>vô vu</i>
<i>ga la</i>	<i>sûrya</i>	<i>sur.</i>	<i>nagaṇa</i>	
<i>surya</i>		<i>surya</i>	<i>surya</i>	

Yati entre : *ca* et *ja* dans le 1^{er} vers et *me* et *me* dans le 2^e vers.

*têta gîta : saccidânanda mayamûrti çaraṇu
çâradhâ sundarî nâdha çâraṇu çaraṇu
satya lokaika mundirâ çaraṇu çaraṇu
jalajagarbha çatânanda çaraṇu çaraṇu*

1^{er} vers

*sa cci dâ nan da ma ya mû rti ça ra ṇu ça ra ṇu
sûrya indra indra sûrya sûrya*

2^e vers

*çâ ra dâ sun da rî nâ tha ça ra ṇu ça ra ṇu
sûrya indra indra sûrya sûrya*

Yati : sa et ça

2^e vers : ça et ça

Le Sisa (plomb) est une des formes de strophes préférées. Il se compose également de quatre vers, mais ici chacun est de huit *gaṇa*. Les six premiers *indra*, le 7^e et le 8^e *sûrya*. Entre la première lettre de chaque vers et la première lettre de son troisième *gaṇa*, il y a *yati*. Dans une même strophe, un *sisā* qui ne peut être employé indépendamment, doit être suivi d'un *gîta*.

Exemple :

*nîlakandharama hânîçitaçâlamudâti nôrcinanoçavêla nôrva
[vaccu
pralāyakâlapayôdabhayadanirgâtâli saicina nokavêla saipavaccu
mr̥tyudéwatanôti renḍukôrala jikki bratikina nokavêla bratuka
[vaccu
bâḍabânalaçikhâjvâli kâvalimṛola nilcina noka vêla niluva
[vaccu.*

*gâka sairimpavaccuné kadanamandu
çivunakaina çâradhâdhavunakainanu*

*guhunakainanu çatakôṭi vahunakainanu
candatanu saṭilēni nâcakradhâṭi.*

(Voir : extraits *Gayôpâkhyâna*).

nî la kan dha ra ma hâ ni ci ta cû la mu dâ ṭi
indra indra indra indra
Nô rci na no ka vé la nô rva va ccu
Indra Indra Sûrya Sûrya

1, 2, 3, 4, 5, 6, *indra* 7 et 8 *sûrya*. Les trois autres vers sont formés de la même façon et la strophe est suivie d'un *gîta* commençant par *gâka sairimpa*.

Yati : Première syllabe du premier *gaṇa* : *nî* avec première syllabe du troisième *gaṇa* *nî*.

Le *Dvipada* (deux vers) est une strophe de deux vers de quatre *gaṇa*. Ordre : *indra indra indra sûrya*.

Yati entre la première lettre du premier *gaṇa* et du troisième *gaṇa*.

Exemple :

hâ dayâguṇa sândra ha hariçcandra
nîdâna nanuviḍa né nendu bôdu.

(*Hariçcandra*).

hâ da yâ gu ṇa sân dra ha ha riç can dra
indra indra indra sûrya
nî dâ na na nu vi ḍa nè nen du bô du
indra indra indra sûrya

Yati entre *hâ* et *ha*, *nî* et *né*.

Le *Kavirâjavirâjita* (L'éclat du maître poète) est généralement un quatrain, dont chaque vers contient huit *gaṇa*, le premier étant *nagaṇa*, du 2^e au 7^e *jagaṇa* et le 8^e *laga*. Le *yati* se trouve entre la première et la quatorzième lettre.

Exemple :

*ṣaraṇamu véḍina bhîruvu gâvaka ṣatrunakiccina pakṣamunan
dharaṇijanambulu bruvugadiṭṭuru dharmamu dappitiyancu*
[nanun
*maraṇamunondina nîkaramandiṭa mṛndéda nantayu-kânimahâ
narakamu bhûjananindana nondaga nâmanasoppadu summu*
[harî.

(Extraits : *Gayôpâkhyâna*).

<i>ṣa</i>	<i>ra</i>	<i>ṇa</i>	<i>mu</i>	<i>vé</i>	<i>ḍi</i>	<i>na</i>	<i>bhî</i>	<i>ru</i>	<i>vu</i>	<i>gâ</i>	<i>va</i>	<i>ka</i>	<i>ṣa</i>	<i>tru</i>	
<i>nagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>										
<i>ni</i>	<i>kic</i>	<i>ci</i>	<i>na</i>	<i>pa</i>	<i>kṣa</i>	<i>mu</i>	<i>nan</i>								
<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>								

{ Yati première lettre *ṣa*
 { Quatorzième lettre *ṣa*

Noter le *prâsa* : entre *ra* de chaque vers.

Le *Çardûlavikrîḍita* (Jeu du tigre), comprend quatre vers de sept *gaṇa* exactement dans le même ordre qu'en sanscrit :

magana - sagana - jagana - sagana - tagana - tagana - ga

Le Yati se trouve entre la première lettre et la quatorzième lettre.

Exemple :

*prâtaḥkâlamunandu léci vesa nirvartinci kâlyambulam
brîtinnaṅku namaskarimci canî râbhimunḍu madreya la
rîtinvéṭaku nâtapambu balamai pṛthvîsthalin galcēḍin
mâtammulan sanudéradémikatamo mathyâḥnamaiyundinan.*

(*Gayôpâkhyâna*).

<i>prâ</i>	<i>taḥ</i>	<i>kâ</i>	<i>la</i>	<i>mu</i>	<i>naṃ</i>	<i>du</i>	<i>lé</i>	<i>ci</i>	<i>ve</i>	<i>sa</i>	<i>nir</i>	<i>var</i>	<i>tim</i>	<i>ci</i>	
<i>nagaṇa</i>	<i>sagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>sagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	<i>jagaṇa</i>	

{ Entre *pa* et *prâ*, *ti* et *tim* se trouve le Yati.
 { Noter aussi le *Prâsa*. entre *ra* de chaque vers.

L'*Uṭpalamāla* (Guirlande de lotus bleus), est un quatrain en vers de sept *gaṇa*.

Ordre :

Bhagaṇa - Nagaṇa - Bhagaṇa - Bhagaṇa - ragaṇa - laga.

Exemple :

*īvidhi naddurātmu vathiyimpaka pōvudunēni dēvakī
dēviki bunyamārti vasudēvanakun danayundagānikan
dhīvinutaprabhāvulagu dēvara kēnanujundagānikan
bāvanamainayaṭṭi yaduvamṣamunanjanīyimpa lé dikan*

(Extraits : *Gayōpākhyāna*).

*ī vi dhi nad du rā tmu va thi yim pa ka pō vu du
bhagaṇa ragaṇa nagaṇa bhagaṇa bhagana
ne ni dé va kī* { Entre la 1^{re} et la 10^e lettre *ī* et *yī*, le *yati*
ragaṇa laga } est permis.

Noter le *prāsa* entre *vi* de chaque strophe.

Le *Campakamāla* (guirlande de fleurs) existe aussi en sanscrit, mais il a une construction différente en télougou. C'est un quatrain dont chaque vers est formé de sept *gaṇa* dans l'ordre suivant :

nagaṇa - jagaṇa - bhagaṇa - jagaṇa - jagaṇa - jagaṇa - ragaṇa
avec *yati* entre la 1^{re} lettre et la 14^e lettre.

Exemple :

*vanamula kēguvāḍavaṭavaccedanēnunu ninnu gūdi ca
kkani paricayya cēyucunu grammara ninuvenṭa vattu
nāmamuna galgu vānca idi mānaka tīrcina mēlu lēni cō
ninu ganucun dyajiyincedanu nēnusuvul nījamippuḍēyaṭan* (1)

Pour les strophes marquées 1, 2 et 3, voir la page suivante.

va na mu la ké gu vâ da va řa vac ce da né nu nu ni nnu
nagaņa jagaņa bhagaņa jagaņa jagaņa jagaņa
gûđi cak } Yati entre Va la 1^{re} lettre et la 14^e va.
ragaņa }

Noter le *prâsa* entre *na* de chaque vers.

Le *Mattakôkila* (Rossignol amoureux) est une des plus belles strophes en télougou. Elle est faite de vers de six *gaņa* disposés dans l'ordre suivant : *ragaņa* - *sagaņa* - *jagaņa* - *jagaņa* - *bhagaņa* - *ragaņa* avec *yati* entre la 1^{re} lettre et la 14^e.

Exemples :

Rama : Kânało nivasincuřentayu gařtamancu dalampakô
jânaki idevattunancu vicâramintayu lékanâ
tônu balkucu nunnadânavu durtulunduru râkřasul
kâna jakkaga nenci ceyumu kânékégu prayatnamul
 [(2)

Sita : mânasařbuna jakkagâ balumâru lénciyé râghavâ
kânakun ninugûđi râdagu gâniyinřa vasimpa nî
yâna kûđadadařancu nâmadi yandu yôjana césiyé
nénu vacceda nancu balkiti nikkamiddi triçuddhigan (3).

1, 2 et 3 (renvoi : page précédente).

Ces strophes sont prises dans *vicitra pâduka pařâbhiřékam* ou « Couronnement des sandales », de Seshadri Sarma. Comme le sujet du drame est tiré de l'épopée bien connue du Râmâyana, nous nous contentons d'indiquer qu'elles se trouvent dans le passage où Râma reçoit de son père l'ordre d'aller dans la forêt et où Sîtâ sa femme et Lakřmaņa son frère veulent le suivre. (Les autres strophes sont prises dans les extraits que nous donnons).

(1) Lakřmaņa : Tu vas partir pour la forêt, j'y viendrai avec toi pour te servir. Telle est vraiment ma décision et si je n'y obéis pas, à l'instant la vie quittera certainement mon corps.

(2) Râma (à Sîtâ) : Tu veux venir avec moi, mais tu ne penses pas aux difficultés que tu trouveras dans la forêt. Là, dans cette forêt, il y a des démons et des hommes grossiers. Songe bien à tout cela avant de décider.

(3) Sita : Plusieurs fois, Râghavâ, j'ai pensé qu'avec toi, je devais venir dans la forêt. Mais tu me dis de rester à la maison. J'ai beaucoup réfléchi et, parce qu'il me semble que ton ordre n'est pas raisonnable, j'ai décidé de te suivre.

ma na saṃ bu na jak ka gâ ba lu mâ ru len ci ye râ gha vâ
ragaṇa sagaṇa jagagaṇa jagagaṇa bhagaṇa ragaṇa

Les autres vers peuvent être analysés de la même façon. Le *yati* est entre *mâ* et *mâ* 1^{re} et 11^e lettre.

Comme nous l'avons déjà dit ces strophes sont les plus généralement employées dans le drame. Il en existe d'autres, mais elles sont de moindre importance. En tout cas, les quelques exemples qui précèdent peuvent donner une idée de la versification dans les drames télougou.

CHAPITRE III

Nous avons aujourd'hui une vaste littérature télougou, vaste en ce sens qu'elle contient, non seulement les épopées et les *prabandha* hérités des écrivains anciens, mais encore un grand nombre d'ouvrages traduits ou adaptés du sanscrit et des divers dialectes de l'Inde, sans compter la multitude de ceux qui tirent leur origine de l'anglais, du français et de quelques autres langues européennes. Comme nous l'avons déjà indiqué la fin du xix^e siècle est une période très importante dans l'histoire de la littérature ândhra ; cependant, bien que le nombre des romans fût alors considérable, celui des ouvrages dramatiques était encore assez restreint. Le fait attira l'attention de quelques écrivains qui entreprirent de combler cette lacune. Parmi ces dramaturges, Chilakamarty Lakshmînarasimham occupe le premier rang, tant pour les qualités de la langue que pour l'habileté avec laquelle, dans ses pièces, se déroule l'intrigue. Il s'intéressait particulièrement à l'*Hindu Nâṭaka Samâjam* (Société d'art dramatique, 1880), de Rajahmahendry, ville où il vivait lui-même.

Cet auteur partage avec un petit nombre d'autres le mérite d'avoir établi un lien entre les épopées, l'ancienne littérature télougou et les ouvrages modernes. Il a écrit une vie de Guru Nânak, le fondateur du sikhisme, une vingtaine de romans et dix drames. Comme romancier, il a surtout excellé dans le genre descriptif et là encore sa composition est parfaite. Son œuvre n'a nullement subi l'influence de l'anglais qu'il n'a jamais eu ni l'occasion ni le désir d'apprendre. Par contre ; il possède une très bonne connaissance du sanscrit ce qui

explique pourquoi ses premières pièces sont des traductions de drames sanscrits. Son *svapnavâsavadatta* (le rêve de Vâsadata) est une de ces traductions.

Lakshmînarasimham a généralement emprunté les sujets de ses drames aux légendes, aux *purâṇas* ou aux épopées; mais ses adaptations demeurent très originales. Il y emploie avec la même aisance la prose et les vers, ceux-ci dans toute leur diversité et, bien que ses pièces soient écrites dans un télougou très littéraire et proche du sanscrit, leur style n'en garde pas moins beaucoup de simplicité et de douceur et ils restent aisément compréhensibles même au lecteur peu instruit. Clarté et exacte propriété des termes, telles sont ses qualités maîtresses. Arjuna, le courageux guerrier, le fougueux Kṛṣṇa, le dévot, chacun parle la langue qui lui convient, tout en moralisant comme le veut l'auteur. Quelle noblesse et quelle simplicité dans ces mots de la femme de Gaya : *canda mâma tôḍa jamdrikayunu bôvu* (avec la lune va le clair de lune...) (voir extraits).

Les drames les plus populaires de Lakshmînarasimham sont *Pânḍavavijayamu* et *Gayôpâkhyâna* qui ont tous deux été représentés avec succès pendant les vingt-cinq dernières années et auxquels le public a fait un accueil chaleureux, même en tant qu'ouvrages littéraires. Toutefois, le *Gayôpâkhyâna* est unanimement considéré dans les milieux lettrés comme le chef-d'œuvre de l'auteur. Lorsque ce drame parut, il eut à subir des critiques ; mais peu à peu ses mérites lui acquirent une grande popularité et l'écrivain d'abord méconnu, lui dut plus tard sa renommée.

Pour le fond, il y a certainement un point faible : c'est le serment que fait Kṛṣṇa de tuer Gaya, disciple fidèle de Viṣṇu, parce qu'il l'a involontairement offensé.

A un public religieux et bigot, les discussions entre Arjuna et Kṛṣṇa peuvent aussi paraître sacrilèges ; mais *Gayôpâkhyâna* reste sans nul doute, une belle pièce de la littérature.

Ainsi que dans bien des cas, une intrigue assez mince, au

moins comme point de départ, est ici relevée par le talent de l'auteur et les beautés de la forme font oublier la faiblesse du fond. On ne peut ignorer non plus que l'intention de l'écrivain était de se servir de ses drames pour exprimer ses propres idées.

Les *purâṇas* et les épopées représentent Kṛṣṇa comme l'enfant divin qui dérobe du beurre, comme le berger dont la flûte magique fait danser des jeunes filles, comme l'incarnation de Viṣṇu qui, pour délivrer la terre du fardeau dont elle est accablée, amène la guerre du Bhârata ou comme le philosophe qui, tout en conduisant le char d'Arjuna dans la bataille expose la *Gîta*.

Dans son *Gayôpâkhyâna*, Lakshmînarasimham nous montre un aspect différent de Kṛṣṇa. Ce n'est plus l'être supérieur qui pardonne toutes les offenses, mais un homme avec les faiblesses humaines. Insulté, il jure qu'il se vengera. Gaya se lamente lorsqu'il apprend le serment dont il est l'objet, mais Kṛṣṇa tient à sa décision. Où est le bienveillant Viṣṇu qui en entendant les plaintes de Gajendra vole à son secours ? Aux prières d'Arjuna qui s'est fait le défenseur de Gaya et implore la paix, à celles de Subhadra qui le supplie de pardonner, il reste insensible. Là encore, apparaît le côté humain de Kṛṣṇa.

La morale, elle aussi, ne trouve-t-elle pas son compte dans cette pièce ? Arjuna a promis à Gaya sa protection, il lutte jusqu'à la fin pour rester fidèle à sa parole. Il ne faiblit même pas lorsque son ennemi lui dévoile sa puissance et préfère la mort au déshonneur du parjure.

« *Mais il vaut mieux mourir que vivre dans un monde où je serai toujours maudit. Et plus loin : C'est parce qu'oublier sa promesse est une profanation qu'un roi, tel qu'Hariçandra a souffert* ». (Voir les extraits).

Mais les règles de l'art dramatique veulent que toute pièce ait une fin heureuse. Gaya et Arjuna ne doivent donc pas mou-

rir. L'auteur emploie ici le procédé classique de la littérature sanscrite et télougou. Çiva arrive comme médiateur. La divinité de Kṛṣṇa se fait jour. Arjuna le vaillant guerrier a accompli son devoir et Gaya est pardonné..

Chasteté, noblesse morale, lois d'honneur d'un guerrier, faiblesses de l'humanité de Kṛṣṇa sont peintes dans le *Gayô-pâkhâna*, avec une vérité prenante et une réelle beauté d'expression.

Le dernier acte surtout et principalement la discussion entre Arjuna et Kṛṣṇa éveillent chez le spectateur une profonde admiration pour les talents poétiques de l'auteur.

C'est ce drame surtout qui a rendu Lakshmînarasimham célèbre, mais ses autres œuvres sont aussi très populaires et l'auteur, aveugle maintenant et affaibli par l'âge, peut avoir l'orgueil de penser qu'après lui son nom vivra dans la littérature de son pays.

KANDUKURI VIREŚALINGAM PANTULU (1) fit de sérieuses études et acquit le grade de B. A. Son contact avec la littérature occidentale exerça sur ses œuvres une très grande influence. Un regard jeté sur la vie privée de cet auteur nous fait voir un homme simple, aux idées originales et qui s'élève avec force contre les exagérations religieuses et la bigoterie de certains Hindous. Pantulu fut pendant de longues années *Pandit* de télougou au *Government Presidency College* de l'Université de Madras, ce qui l'aïda grandement à se faire une place parmi les savants télougou.

C'est en 1880, qu'il fit ses premiers essais en littérature. A peu près à la même époque, il fonda une imprimerie, mais dans l'un et l'autre domaine, les difficultés financières ne lui furent pas épargnées. Enfin, il réussit à les surmonter et à atteindre le but qu'il s'était proposé comme écrivain, comme dramaturge et comme éditeur. La dernière partie de sa vie paraît avoir été

(1) Né en 1848.

heureuse et prospère. Le gouvernement lui décerna le titre de Rao Bahadour en récompense de ses mérites littéraires et de son activité sociale. Le *Virésalingam Hall* construit sur son initiative à Rajahmahendry sa ville natale, sert aujourd'hui en mémoire de lui à des représentations dramatiques, des conférences et des réunions politiques.

L'œuvre littéraire de Pantulu comprend un certain nombre de traductions, des drames et deux volumes intitulés : *Andhra kavula caritra* (vie des poètes ândhra). Parmi ses ouvrages dramatiques, les comédies, dont quelques-unes sont d'invention originale, jouissent surtout des faveurs du public (1). Son drame de *Hariçandra*, bien qu'on lui reconnaisse de grandes qualités n'est pas aussi apprécié que celui de *Laksmikantam* ; par contre ses traductions de *Sākuntala* et de *Mâlavikāgnimitra* ont beaucoup de succès.

L'auteur y fait preuve d'une habileté remarquable et elles répondent à un besoin. Des ouvrages tels que ceux de Kâlidâsa ne pouvaient, en effet, atteindre le public télougou que s'ils étaient transposés dans sa langue. La strophe ci-dessous prise dans *Mâlavikāgnimitra* et qui reproduit les vers fameux de Kâlidâsa peut donner une idée du talent de Pantulu :

niḍuvâlagannula gaḍunoppivadanambu ṣaradinukântinî jânu-
[mîtra

amsabâgambula nandambugâvangi bâhuvuléntayu bâgu mîru
ghanamainanikku nikku jangavacétavakṣambu pārçvamanda

[ḍagina bhâṭi mîru
madhyapradéçambu mânuga bidikiṭa baṭṭamga dagiundu van-
[nemîru

jaganamentayu namitamai sâtimîru
vampulai yoppunamgulul pâdamulanu
hṛdayamuna nartanâcâryu deṭṭlunda
nabhilaṣimcuno yaṭṭlunden angagarima.

(1) Une liste des œuvres de Pantulu est donnée dans l'Appendice de ce chapitre.

« Longs yeux qui ont l'éclat de la lune d'automne ; épaules tombantes, bras arrondis, ferme poitrine aux beaux seins rapprochés, taille si fine que la main refermée pourrait la contenir, pieds aux doigts recourbés, corps parfait, en un mot, et tel que dans son rêve l'avait imaginé le maître ».

Les dons naturels de Pantulu paraissent surtout dans le comique et dans la peinture de l'amour. Il emploie très rarement des mots savants ; son style est doux, simple et sans apprêt.

Le théâtre a été pour lui un puissant moyen d'enseignement.

Il s'en est servi pour donner aux jeunes des préceptes moraux et pour vulgariser dans le peuple l'idée d'une réforme sociale. Dans ses œuvres, il traite de la vie à la campagne. Il n'ignore pas la basse condition des femmes, systématiquement écartées de tout genre d'instruction, ni les traitements inhumains auxquels sont soumises les veuves. Il condamne le charlatanisme de trop nombreux guérisseurs, cause de souffrances pour les malades ou même de mort, et attire en passant l'attention du public sur la nécessité d'obliger à des études sérieuses et organisées les jeunes gens des deux sexes qui se destinent à la médecine. Le mariage prématuré, avec toute sa suite d'intrigues où le sentiment n'a aucune part et le remariage des veuves-enfants sont traités par cet auteur, dans divers ouvrages, avec beaucoup de maîtrise et de bons sens.

VEDAM VENKATA RÂYULU, une autorité en matière de littérature sanscrite et télougou, organisateur et président de l'*Āndhra Bhāṣhā abhimāna Samājam* (société des amants de la langue āndhra) à Nellore en 1890, appartient à l'école des écrivains qui ont adapté au théâtre les légendes des *purāṇa*. Il a écrit aussi des drames historiques dont l'un est la meilleure

Texte original de Kalidāsa.

*dīrgākṣam ṣardindu kānti vadanam bāhūnatā vamsayō
saṃṣkiptam nibiḍōnatastana muraḥ pārṣvā pramrṣtē iva
madyah pānimitō nitambi jaghanam pādāvarā lāngulī
candō narlayatur yathaiva manasaḥspaṣṭānta dhāsyā vapuḥ*

œuvre de ce genre en télougou et, par son *Vidhiléka Vaidyudu* (médecin malgré lui), adaptation du « Médecin malgré lui » de Molière, il a introduit chez les Ândhra l'un des plus grands dramaturges français.

Venkata Râyulu possédait une maîtrise parfaite de la langue et on le sent aussi à l'aise dans le télougou littéraire que dans le *grâmya*. Le langage alerte des villageois et des paysans qui parlent ce *grâmya* les fait vivre, dans ses œuvres, d'une vie réelle et la douceur toute simple des phrases rustiques qu'il emploie atteint à la vraie poésie.

Son *Pratâparudrîyamu*, ouvrage de grande valeur est un drame historique original, basé sur l'anecdote suivante : Prataper, roi de Warangal est fait prisonnier par le sultan de Delhi ; plus tard, son ministre Yugandhar l'aide à s'échapper et emprisonne à sa place le sultan lui-même. Ce drame est écrit en nari-kéla où classe de vers comparée à la noix de coco ; mais comme nous avons déjà étudié ce style à propos d'un des auteurs précédents, c'est surtout l'écrivain de style *grâmya* qui va nous intéresser en Venkata Râyulu.

Son idée d'adapter à la scène ândhra une pièce de Molière était, certes originale. *Vidhilékavaidyudu* fut la première comédie écrite en télougou. L'auteur, acteur lui-même et lié à de nombreuses sociétés dramatiques était apte à prendre cette initiative, car il avait, au point de vue linguistique, toutes les qualités nécessaires. Sa comédie est essentiellement composée de dialogues ou de conversations en prose. Voici ce qu'il dit dans son introduction :

« L'histoire du théâtre à travers le monde témoigne d'une tendance marquée à mettre en scène des sujets religieux et mythologiques. Aux Indes, cette tendance a trouvé tous les éléments propres à la développer. Mais si, d'une part, elle a gardé au théâtre sa popularité, de l'autre, elle a condamné le drame à rester dans des limites étroites. Je me suis efforcé, dans cette adaptation, de présenter des personnages vrais, en quelque sorte, avec leur langue, leur couleur locale.

J'espère que la forme nouvelle de l'esprit comique incorporé dans la pièce recevra, à cause de sa nouveauté même, l'accueil sympathique de tous ceux qui aiment ce langage ».

Nulle forme, en effet, ne pouvait être plus heureuse. Les personnages disent *sheyyi* pour *ceyyi* (main), ils parlent des fours qui dans toutes les maisons télougou, ne sont que « des fours d'argile » et bien d'autres expressions typiques viennent dans leur conversation. Ils s'appellent Ganganna, Venkamma, Venkadu, Kâkamma, noms très répandus dans les villages ândhra. Enfin, l'auteur place le lieu de l'action dans un petit bourg des environs de Nellore (Voir extraits).

Parmi les autres ouvrages de Venkata Râyulu sa version de *Pahlâda*, histoire basée sur l'incarnation de Viṣṇu en Nṛsimha (homme-lion) mérite une mention spéciale. Les talents artistiques de l'auteur ne le cédaient en rien à ses mérites d'écrivain. Ses efforts dans le domaine de la littérature dramatique et dans celui de la représentation font de lui un des grands noms du théâtre télougou et, bien qu'il vécût encore il y a très peu d'années, son *Pratâparudrîyamu* a déjà pris place parmi les œuvres classiques ândhra.

DHARMAVARAM RÂMA KRISHNAMÂCHÂRLU est un des maîtres de la littérature dramatique et du théâtre télougou. L'un et l'autre, en effet, lui doivent beaucoup.

Né à Bellary en 1853, d'une famille où les études sanscrites étaient en honneur, il fut lui-même de bonne heure instruit dans cette langue où il excella. Mais la littérature télougou très vite l'attira aussi et il s'attacha principalement à relever le prestige d'une langue que beaucoup jugeaient encore indigne de la composition dramatique. Il sut montrer, malgré l'opposition du temps, qu'elle pouvait convenir au théâtre et c'est à juste titre qu'on l'a nommé le père du drame télougou.

Il débuta dans la carrière dramatique en 1887. Un scandale avait éclaté cette année-là à Bellary où Krishnamâchârlu était avocat. Un *tâçildâr* aidé d'un *pandit* sanscrit très connu avait

enlevé une femme de grande famille. Toute la ville s'était émue de cet événement et les amis de Krishnamâchârlu, qui avaient deviné en lui un vrai talent d'écrivain, le pressèrent de composer une satire. Il écrivit en télougou *Unmatta Râma Prakṣenika* (La farce de Râma le fou) où il fit, en modifiant et exagérant quelque peu le thème donné, une vaste critique de la société du temps. L'auteur réunit quelques amis et la pièce fut jouée. Krishnamâchârlu lui-même tenait magistralement le rôle de l'entremetteur. Il eut un très grand succès et l'homme qui avait servi d'original à son personnage se vit, dit-on, ridiculisé à tel point que, peu après, il quitta Bellary. L'accueil fait par le public à la farce de Râma le fou fut une révélation pour Krishnamâchârlu. Il pensa que le théâtre pouvait être un puissant moyen d'éducation et, pour acquérir les connaissances nécessaires à un bon dramaturge, il étudia les meilleures productions de la littérature dramatique, principalement l'œuvre de Shakespeare. Son second drame fut encore une satire *Madana Vilâsam* (la folle comédie). De 1879 à 1885, Krishnamâchârlu ne donna rien au théâtre, mais il écrivit plusieurs romans en télougou.

En 1886, il fonda une société dramatique appelée la *Bellary Sarasa Vinôdini Sabha* dont il prit la direction et qui, dès les débuts, connut le succès. La première pièce jouée par cette société fut *svapnaniruddha* en canarais.

Depuis lors, sa popularité ne fit que grandir et non seulement à Bellary, mais même dans les villes importantes comme Hyderabad et Madras où la *Sarasa Vinôdini Sabha* donnait des représentations. La S. V. S. rendit de grands services en tant que théâtre moralisateur, mais Bellary lui doit de plus, une œuvre charitable du plus haut intérêt. Une fois par mois, en effet, les recettes de la société étaient distribuées pour l'éducation des enfants pauvres. Krishnamâchârlu reçut de nombreux témoignages d'admiration. Plusieurs personnages éminents lui offrirent de précieuses médailles. L'une d'elles en particulier,

qui lui fut présentée à Madras en 1891, par Mr. Oppert, professeur de littérature sanscrite au *Madras Presidency College*, est évaluée à 700 roupies, c'est-à-dire quatre mille francs. Le renom de Krishnamâchârlu lui vient sans aucun doute de ses talents d'artiste, mais aussi de la valeur de ses drames. Il en a composé une trentaine et il nous paraît utile avant de donner quelques extraits de l'un d'eux, d'étudier brièvement sa conception dramatique.

En général, lorsque Krishnamâchârlu choisissait un sujet, il n'en changeait pas le fond, mais il apportait aux détails les modifications nécessaires et, dans certains cas, il ajoutait des incidents nouveaux. Pour les personnages si, après avoir soigneusement étudié l'épisode qu'il prenait pour thème, l'original lui paraissait manquer de bases solides, il l'abandonnait et créait des caractères qu'il faisait vivre selon sa propre conception. Ces caractères, tout en étant un peu fantaisistes, gardent assez d'humanité pour rester vrais.

Les drames de Krishnamâchârlu contiennent tous cet élément humoristique et satirique dont la valeur éducative est indéniable et par lequel il s'élève contre les maux de son époque. Cette époque, il est intéressant de le remarquer, est celle de la première session du Congrès national indien (1885). Dans son *citra naliyamu* (drame basé sur la légende de Nala et Damayantî), Krishnamâchârlu discute l'importante question politique des relations entre gouvernants et gouvernés. Il fait proclamer sans crainte au héros du drame qu'un roi mérite d'être brûlé vif pour un seul de ses sujets mort de faim. C'était aller, sans doute, un peu loin ; mais le fait met en lumière le nouvel esprit de la société. Dans la même pièce, à propos du second mariage de Damayantî, l'auteur introduit une discussion non moins importante sur le remariage des veuves et il appuie ses arguments sur les *çâstrâs*. La naissance du mouvement de réforme sociale se reflétait au théâtre. *Pramilâ*, un des drames que Krishnamâchârlu écrivit ensuite marque une

avance plus grande encore. Dans l'épilogue, l'écrivain affirme, en un éloquent plaidoyer que : « Une société n'est libre et prospère qu'autant qu'elle permet aux femmes de vivre indépendantes, libres de cultiver toutes les formes d'art et de jouir de tous leurs droits ».

Son *Pāncālī* lui est une occasion de montrer les difficultés d'un pays qui doit acheter à l'étranger la toile de ses vêtements, alors qu'il pourrait aisément la fabriquer lui-même. Dans *Candrahāsa*, il discute l'impôt sur le sel. En un mot, par toute son œuvre, il dénonce les fléaux qui pèsent sur la société de son temps et se fait le porte-voix des opprimés.

Vers le milieu de l'année 1912, année même de sa mort, Krishnamāchārlu quitta la *Sarasa Vinōdini Sabhā* et institua la *Bellary Krishnamāchārlu Sabha* qui existe encore aujourd'hui et joue assez souvent les drames de son fondateur. Celui qui reste le plus populaire est *citra nālīyamu* que la littérature dramatique āndhra a mis au nombre de ses chefs-d'œuvre.

BALIJAPALLI LAKSHMIKĀNTAM acquit l'expérience et la renommée dans le *Hindu Theatre* (1885) de Guntur dont il était un des acteurs, et où il tenait les rôles de jeunes gens. Son amour pour le théâtre fit naître en lui le désir d'écrire des pièces. Il se mit dès lors à étudier plus à fond le sanscrit et le télougou au point d'arriver à posséder une connaissance parfaite des deux langues. Ses efforts se portèrent également sur la musique dans laquelle il était déjà quelque peu versé.

Les premiers essais littéraires de Lakshmīkantam furent les traductions en télougou de deux ouvrages sanscrits : *l'Uttara Rāghava* (la dernière partie du Rāmāyaṇa) et *Buddhi Matī Vilāsam* (l'histoire de Buddhi Matī) dont le dernier connut pendant quelque temps un réel succès sur les scènes les plus réputées. Ces premières faveurs du public encouragèrent l'auteur qui, peu après, écrivit *Harīṣcandra*, son chef-d'œuvre. Le sujet avait été traité en télougou par Vīresalingam, mais l'*Harīṣcan-*

dra de Lakshmikântam éclipsa tous les drames de même nom qui existaient avant lui.

La pièce peut paraître encombrée d'un grand nombre d'incidents secondaires. On ne saurait cependant les supprimer sans nuire à la continuité de l'action et Lakshmikântam a le mérite d'en avoir tiré le meilleur parti possible. Les six actes d'*Hariçandra* se déroulent avec beaucoup d'aisance et ni le public ni les artistes ne trouvent ces longueurs fatigantes.

Le même épisode de la vie du roi d'Ayôdhya (*Hariçandra* fait le fond de la pièce sanscrite (*çandakauçika* de Ksemiçrava sur laquelle M. Keith écrit : le *çandakauçika* révèle l'histoire stupide de *Hariçandra*... Le sujet est aussi pauvre que l'exécution de la pièce. Toutefois, un tel sujet ne fut pas dédaigné par Virésalingam et c'est grâce à lui que Lakshmikântam se classa parmi les meilleurs auteurs dramatiques ândhra. Pour les personnages et les circonstances, ce dernier suit la version télougou que Çankara Kavi a donnée de l'histoire et qui diffère très légèrement du texte dont parle M. Keith. Les incidents principaux n'ont nullement été altérés, c'est donc que l'opinion de ces écrivains et du public ândhra sur les qualités du sujet, différeraient sensiblement de celle de l'orientaliste anglais. Peut-être cela tient-il surtout à la passion des Télougou pour la mythologie et la légende ; mais si le fait suffit à expliquer l'engouement pour l'histoire en elle-même, il ne saurait rendre raison de la popularité du drame de Lakshmikântam. Celui-ci a, en effet, d'autres mérites ; sa composition est excellente et son style d'une harmonieuse simplicité. Dans les dialogues et les passages en prose, aussi bien que dans les vers, l'auteur évite avec soin toute recherche. Ses strophes sont très agréables à lire et à entendre ; ici elles alternent avec des chants, là elles sont elles-mêmes mises en musique et on retrouve avec plaisir dans la pièce quelques airs hindoustâni.

Le quatrième acte contient un *dandaka* au dieu *Agni*, dieu du feu, et le cinquième une strophe en sanscrit. Quant au der-

nier, où Hariçandra se trouve dans le cimetière, sa forme est d'une beauté remarquable. Dans l'ensemble du drame l'auteur emploie à peu près tous les genres de versification les plus populaires et sa pièce est admirablement construite pour donner aux artistes qui l'interprètent toutes les occasions d'exercer leur talent.

Les chants de Lakshmîkântam ont été enregistrés par la Zonophone Recording Company (Société d'enregistrement Zonophone), tandis qu'il jouait encore.

Hariçandra prêche, en somme, la morale de la vérité.

Cependant, si paradoxal que cela puisse paraître, quelques années après avoir écrit son chef-d'œuvre, Lakshmîkântam fut arrêté pour faux (contrefaçon de billets de banque). Quand il sortit de prison, il revint à la scène où la foule l'applaudit encore et qu'il n'a définitivement quittée qu'assez récemment. Comme les poésies de Villon ont place dans la littérature française, malgré la vie criminelle de leur auteur, de même *Hariçandra* demeurera une des plus belles œuvres du théâtre télougou.

TIRUPATI VENKATESVARA KAVULU a dramatisé le Mahâbhârata en cinq pièces de théâtre. *Pânḍavavijaya* ou la bataille, *Pânḍavôdhyâya* ou l'ambassade de Kṛṣṇa, *Pânḍavâçvaméda* ou le sacrifice après la bataille sont trois des plus connues. On les considère comme d'excellents drames et l'auteur est tenu en grande estime par les littérateurs télougou, mais ses pièces sont rarement représentées.

PANUGANTI LAKSMINARASIMHA RAO a écrit quatre drames qui ont pour sujet des incidents du Râmâyana. Il avait fait d'excellentes études anglaises qui eurent une influence marquée sur son œuvre. Outre les drames cités plus haut on lui doit une pièce satirique *Vṛddhavivâhamu* (remariage des veuves) sur la prohibition du remariage des veuves et ses inconvénients. Cet écrivain faisait aussi de la critique littéraire, spécialement sur le théâtre et il était l'éditeur du *Sâkṣi* (Spec-

tateur) revue qui, à un moment donné, eut une grande vogue. Elle la méritait d'ailleurs par ses vues intéressantes sur la littérature et divers sujets d'ordre général.

Un autre auteur satirique également digne d'être nommé est Guru Zâda Appa Rao. Il a dénoncé dans son *Kanyâ Çulkamu* (Le tarif du mariage), avec une verve mordante, les scandales du système dotal. Des pièces de ce genre sont encore peu nombreuses dans le théâtre télougou et leurs auteurs ont le mérite d'avoir fait œuvre nouvelle.

KOLACELA SRINIVASA RAO, directeur de troupe, acteur lui-même et auteur dramatique était un savant en télougou, en canarais et en anglais. Sa profession d'avocat à Bellary ne l'empêcha pas de se donner au théâtre. Dans son ouvrage *Dramatic History of the World* (Histoire universelle du théâtre), publié en 1908, à Bellary (Vani Vilasa Press), il exprime quelques-unes de ses idées sur le drame et la scène ândhra.

Sa *Chute de Vijayanagar* (Râma Râzu), pièce historique de grande valeur, est la première tragédie télougou. Le sujet du drame est pris dans la vie de Râma Râzu, dernier roi de Vijayanagar qui, bien que mahométan, avait un fils illégitime. Plus tard, celui-ci reçoit de son père le commandement de l'armée et, pendant la bataille de Talikôta, il devient amoureux d'une jeune musulmane que ses soldats avaient faite prisonnière. Pour se venger, la captive demande au héros d'abandonner la lutte, puisqu'il combat contre sa race maternelle. Ne sachant lequel sacrifier, de son amour, de l'appel de la race ou de son devoir envers son père, le héros souffre mille tourments et à la fin se suicide. Ainsi se termine la tragédie.

Deux autres pièces historiques bien connues sont : *Sivaji* de N. Subba Rao qui a été récemment interdite par le gouvernement et *Rasaputra Vijayamu* (la gloire des Rajputs) basée sur un combat entre Hindous et Musulmans sous Aurangzeb : l'auteur en est Içvarapu Yegna Nârayana Ayyah.

Dans les paragraphes précédents, nous avons parlé en dé-

tail des ouvrages de quelques écrivains, de ceux de quelques autres d'une façon plus générale. Il est évident qu'ils ne sont pas les seuls mais, tant pour les auteurs que pour les drames, nous avons choisi les plus importants. D'autre part, il est également clair que les pièces de caractère mythologique, légendaire ou religieux forment la majeure partie de la littérature dramatique ândhra. La maigre quantité de drames peignant la vie sociale est l'œuvre d'auteurs d'éducation moderne et qui, par l'anglais sont entrés en contact avec les littératures européennes. Les ouvrages de cette classe sont récents encore dans les pays télougou et, comme la nouvelle école d'écrivains est pour ainsi dire, seulement dans son enfance, on ne doit pas être trop sévère pour ses productions qui renferment d'ailleurs des promesses intéressantes. Sur ce point, nous donnons ici l'opinion d'un de nos critiques les plus éminents Purânâm Sûri Çastri, auteur de traités sur le drame dans les divers pays du monde et plus spécialement dans les régions ândhra. Cet écrivain a toujours lutté pour le progrès de l'art dramatique télougou. Il en étudie le développement de 1891 à 1915 et subdivise cette période en trois.

1° De 1891 à 1901, dit-il, les Ândhra, perdant leur amour pour les coutumes et la littérature anciennes et pour la tradition, prétendaient qu'on ne pouvait rien trouver de bon en dehors de la culture anglaise. Dès lors, quelques drames furent écrits à l'imitation des ouvrages anglais, tandis que des farces ridiculisaient les mœurs indigènes.

2° De 1901 à 1906, les choses entrèrent dans une phase nouvelle. Après la mort de la reine Victoria, la popularité des Anglais aux Indes, commença à décliner. Les Ândhra se mirent à considérer avec plus d'intérêt leur propre architecture, leurs arts, leur littérature et leurs coutumes en général. Un petit nombre de lettrés étudièrent le bengali et le marathe et prirent contact avec les ouvrages historiques écrits dans ces langues ; de là naquirent des drames dont les sujets sont pris

dans l'histoire et des romans d'un genre nouveau. Dans l'ensemble, cette époque a produit une centaine de pièces de théâtre.

3° 1905 enfin, marque le commencement de la troisième période où un goût très marqué pour la littérature, les manières et les pratiques indigènes se manifeste au théâtre. On représente des pièces historiques, des adaptations et des traductions d'ouvrages sanscrits, des drames tirés des légendes et des épopées et d'autres inspirés par les grands événements de l'époque Purânam Sûri Çastri donne le tableau suivant qui montre le progrès réalisé pendant cette dernière période :

Genre des drames	Nombre de drames
—	—
Tirés d'histoires anciennes	48
— du Bhârata	38
— du Râmâyana	32
Sur Kṛṣṇa	20
Sur Hariçandra	15
Sur Sâkuntala	8
Adaptations de l'histoire	14
Autres pièces tirées du sanscrit	20
Adaptations de l'anglais	14
— Pârsi	53
Comédies	16
Pièces historiques	38
Pièces à thème social	54
Pièces diverses	5
Total	333

Ainsi, c'est à partir de 1906, que la littérature dramatique ândhra s'est de plus considérablement enrichie. Plusieurs des drames énumérés ci-dessus sont, comme on a pu le voir, des versions différentes du même sujet que divers auteurs ont tour à tour traité. Jusqu'en 1915, traductions et adaptations continuent à alimenter le théâtre ; mais depuis cette époque, les auteurs télougou, bien que quelques-uns s'atta-

chent encore aux sujets mythologiques, ont tourné leurs efforts vers le drame historique et social. Durant ces dernières années, plusieurs drames de Rabendranath Tagore ont été mis en télougou. Ils voisinent avec des pièces à sujet politique ou qui traitent de questions d'actualité comme les élections, les inconvénients de la prostitution, etc. Ces pièces ne sont pas toutes de grande valeur, mais leur popularité est un des signes de l'orientation des esprits vers un théâtre plus proche des réalités. Son avenir dépend de la génération montante d'écrivains et de poètes.

Le contact avec la culture occidentale a fait naître des vues nouvelles et les changements dans les conditions du pays ont suscité parmi les Ândhra un intérêt plus vif pour ce pays et pour ses coutumes. Le public ne demande plus seulement aux auteurs dramatiques de belles strophes et des dialogues savants ; pour atteindre la renommée, ils doivent de plus, maintenant peindre la vie des peuples télougou et les formes de leur idéal.

DEUXIEME PARTIE

CHAPITRE IV

Historiquement, nous ne trouvons aucune trace du drame dans la littérature avant le xv^e siècle, où Çrînâtha et Vallabha, les écrivains très connus ont composé deux *vîthinâṭaka*. Le dernier parle dans son *Krîḍābhirāmamu* des diverses sortes de spectacles en honneur parmi les paysans et les classes moyennes de la société. De là, on peut conclure que, au moins dès cette époque, il y avait des spectacles. Vallabha n'en parle d'ailleurs pas comme de nouveautés ce qui semble indiquer qu'ils sont d'origine plus ancienne.

Parmi ces spectacles, les principaux qui peuvent être considérés comme les vrais devanciers du théâtre, sont les *vîthinâṭa-kamulu* (ou drames de la rue), *Yakṣa gānamulu* (ou chants de *Yakṣa*), les *tôlu bommalâṭalu* ou jeux des poupées de cuir et les *Bāgavatamulu*.

Les *bāgavatamulu* consistent en récits tirés des épopées anciennes, des *purāṇa* et parfois de l'histoire. En général, une troupe de déclamateurs appelés *Bāgavatulu* allait dans les villes et les villages où elle jouait ses drames, soit chez les riches, soit sur une place publique. Ces sortes de théâtres primitifs n'avaient comme accessoires qu'un rideau de toile, de l'orpiment pour le maquillage et, pour l'accompagnement des chants et des passages en vers, un tambour, une espèce de clarinette et des cymbales (*tāḷamulu*) qui servaient à marquer le temps. Les acteurs n'étaient séparés du public quand ils ne jouaient pas que par le rideau. Ils jouaient sur le même plan, mais chantaient et faisaient des gestes comme sur une scène.

Leurs pièces étaient écrites dans une langue très soignée, partie en prose et partie en vers, et ils avaient, dit-on, une diction excellente. Cependant, le défaut général de ces troupes était de négliger dans leur jeu les passages en prose au profit des vers.

Jusqu'aux dix premières années du xx^e siècle, quatre ou cinq troupes de *Bâgavalulu* gardaient encore une grande popularité dans les pays télougou. Celle qui de toutes, occupait le premier rang était la *Kûcpûḍi Bâgavalamulu* (Société de Kûcipûḍi), village où elle s'était formée. On prétend qu'un brahmane né à Kûcipûḍi dans la province de Kistna doit, au moins une fois dans sa vie, jouer comme *bâgavalulu*. Les acteurs venus de ce bourg possédaient tous une bonne culture en télougou et en sanscrit et quelques-uns étaient des musiciens de talent. Ils se conformaient à tous les rites des brahmanes et leur troupe, consciente sans doute de sa supériorité, faisait payer ses représentations plus cher que les autres du même genre.

Un spectateur a écrit sur ce sujet : « Le jeune brahmane qui tenait le rôle de Satyabhâmâ portait une perruque avec sept nattes. Quand la scène où il jouait a été terminée, il a jeté cette perruque au milieu du public. Porter une perruque à sept nattes est un grand privilège, et la jeter sur les spectateurs, un privilège plus grand encore. Un acteur ordinaire n'aurait pu se permettre, en effet, de porter sept nattes et surtout d'en faire si peu de cas » (1).

Deux autres troupes, méritent une mention spéciale, celles de Târigonḍa et de Naṃkûri, dans lesquelles, chose extraordinaire pour l'époque, le rôle de Satyabhâmâ et quelques autres rôles féminins étaient tenus par des femmes. Une dizaine de ces actrices paraissent avoir été célèbres à cause de leur jeu et de leurs danses.

Nous lisons dans l'*Indian Stage* (Madras, 1911). La dernière

(1) *Indian Stage* (Madras, 1911. September).

actrice que j'ai vue s'appelait Ankâlî. Elle faisait partie d'une troupe d'Ayanâvaram, village près de Madras. Elle avait quarante ans et jouait fort bien son rôle. Le public du *Bâgavatam* la tenait en grande faveur. Elle était bonne danseuse. Elle récitait les vers et en chantait quelques-uns de façon remarquable. En prose, elle était moins bonne et disait d'une voix trop chantante ».

Si appréciées qu'elles fussent dans le *Bâgavatam* de telles actrices étaient assez mal vues par la société du temps.

De nos jours, les représentations de ces troupes ambulantes se font de plus en plus rares, mais, à Kûcipûḍi au moins, le renom du *Bâgavatam* reste impérissable.

YAKSA GĀNAM

Tandis que les *Bâgavatamulu* étaient des pièces jouées par des acteurs et actrices professionnels, les *Yakṣa Gānams* consistaient essentiellement en ballades et en chants interprétés par une seule personne. Les histoires dites ou chantées par ces sortes de ménestrels sont prises comme celles du *Bâgavatam* dans les épopées et les *purāṇas*. Le récit s'accompagne des gestes et des mouvements qui correspondent aux divers états d'âme des héros et des autres personnages et l'accompagnement musical des chants est donné par une espèce de tambour, des cymbales de bronze pour marquer le temps et parfois aussi un harmonium. Au point de vue littéraire, le *Yakṣa Gānam* mérite de figurer parmi les meilleurs ancêtres du drame, car la langue y est en général excellente.

Pour la composition, on y relève quelques particularités. Dans les dialogues, entre Râma et Sîtâ par exemple, toutes les fois que le premier de ces personnages a fini de parler, le récitateur ajoute : « Ainsi dit Râma à Sîtâ » et, pour annoncer ce que va dire cette dernière, il interpose invariablement la

phrase : « Alors, Sîtâ répondit... ». Ces interruptions nuisent évidemment à la vivacité du récit.

Les chants sont composés en râga classiques, tels que le *Kâmbôji* et le *Yamana Kalyânî*. Quiconque désirait être narrateur de *Yakṣa Gānam* devait obligatoirement être bon musicien et pouvoir s'exprimer avec âme.

Il y a encore peu d'années, un certain Pancâgnula Âdi Nârâyaṇa Çastri était célèbre dans ce rôle. Il a d'ailleurs écrit lui-même soixante-sept *Yakṣa Gānam* dont voici les plus populaires :

Ahalyâ Çâpa Vimôcanamu ou l'Expiation du blasphème l'Ahalyâ, *Rukmângada Caritramu* (l'histoire de Rukmângada), *Prahlâda Nâṭakamu* (le drame du Prahlâda), *Sîtâpaharaṇamu* l'Enlèvement de Sîtâ par Râvaṇa) et *Lava Kuça nâṭakamu* (le drame de Lava Kuça).

Poupées de cuir

Les spectacles des poupées de cuir empruntent eux aussi leurs sujets aux épopées ou à l'histoire. Ils sont donnés généralement par des acteurs d'un niveau intellectuel peu élevé et qui appartiennent à des tribus nomades connues en télougou sous le nom de *Nakkaḷavândlu* (Homme-chacal). Ces acteurs vont à pied ou en voiture à buffle, avec leurs familles, et les poupées suivent, portées dans de grandes caisses par des ânes ou des mulets. La troupe campe dans chaque ville ou chaque village pendant plusieurs jours, parfois pendant des mois. La saison la plus fructueuse est pour eux de janvier à mai, alors que les cultivateurs ont peu de chose à faire.

L'origine exacte de cette sorte de théâtre ambulant nous est inconnue, et son histoire reste assez confuse. Peut-être sa naissance ou en tout cas sa popularité est-elle due à l'antique superstition d'après laquelle, toutes les fois qu'une séance des

poupées de cuir avait lieu, il pleuvait infailliblement. Les paysans ont encore en cette légende, une croyance si forte que, lorsqu'ils désirent la pluie pour leurs récoltes, les premiers habitants de la ville ou du village vont à la recherche d'une de ces troupes et se cotisent pour lui demander une représentation. On payait autrefois en nature, mais maintenant ces acteurs nomades préfèrent en général de l'argent. Une somme d'environ deux cents francs est le minimum que coûte une seule séance.

Le spectacle est donné dans un vaste champ au milieu duquel les acteurs ont rapidement construit un *Pandal* ou sorte de tréteau recouvert d'un toit fait de feuilles de cocotiers tressées. Le village entier se presse autour de ce *Pandal* qui mesure approximativement cinq mètres de long sur trois de large et quatre de haut. Trois côtés sont fermés par des rideaux opaques, tandis qu'à l'avant de la scène se trouve un écran de tissu blanc très léger. Une plate-forme est dressée à l'intérieur à peu près à deux mètres cinquante du sol. Entre cette plate-forme et l'écran, plusieurs lampes sont suspendues assez haut. C'est devant cet écran lumineux que les poupées sont mises en mouvement.

Le mot poupées ne donne peut-être pas une idée très exacte de ce que sont ces marionnettes. Que l'on imagine plusieurs morceaux de cuir découpés et attachés les uns aux autres de manière à figurer une tête, un tronc, des membres, des pieds, des mains : voilà la poupée. Elle a environ un mètre dix de hauteur et soixante-dix centimètres de largeur. Aucun vêtement, mais chaque marionnette est peinte pour représenter, celle-ci un homme, celle-là une femme, telle autre un roi ou bien Râma, Lakshmana ou quelque autre personnage mythologique. Un roi par exemple a une couronne peinte sur la tête, des bijoux sur les bras (*bhujakîrtulu*), des culottes à l'ancienne mode hindoue sur les jambes et aux pieds des pantoufles ou des souliers. Par derrière, sont fixés des petits bâtons, l'un va de la tête à la colonne vertébrale, l'autre est attaché dans la paume de chaque main, d'autres encore tiennent aux pieds. Ces morceaux de

bois servent d'une part à maintenir le cuir et à empêcher les poupées de se plier, d'autre part, c'est à eux que sont fixées les ficelles dont un homme, derrière l'écran, tient les bouts dans ses mains. Les marionnettes sont suspendues à la partie supérieure de l'écran que l'on a eu soin de pencher légèrement en avant, et le jeu des ficelles les fait mouvoir. Elles sont habituellement maniées avec tant d'adresse qu'elles reproduisent même les effets les plus dramatiques. Dès que le rôle d'une des poupées est terminé, on la détache et on la fixe sur un des côtés du *Pandal* avec une épine de cactus. La représentation commence vers dix heures du soir et dure jusqu'à l'aube. Généralement, on choisit une nuit sombre, mais si la pièce doit être jouée au clair de lune le *Pandal* est placé de façon à ne pas recevoir la lumière en face.

Pendant le spectacle, les acteurs qui dirigent le jeu des poupées sont assis sur la plate-forme, derrière le rideau et ils suivent tous leurs mouvements en tapant des pieds et en s'accompagnant de grelots. Pour compléter l'illusion trois ou quatre femmes chantent et font les dialogues. Ceux-ci sont écrits en strophes *dvipadas*. La musique est uniquement télougou et le temps est marqué par deux cymbales en bronze (*tālamulu*), frappées l'une contre l'autre, tandis qu'un tambour donne l'accompagnement.

Parmi les épisodes du Rāmayaṇa et du Mahabhārata représentés par les poupées de cuir, les plus populaires sont l'incendie de Lankā et la guerre des Pāṇḍavas.

Aux entr'actes, un comique (le *Gāndārigāḍu*) dirige deux marionnettes qui figurent un couple dont il accompagne les gestes de facéties vulgaires pour amuser la foule.

Une des meilleures descriptions que nous ayons de ce spectacle est un article du journal *Sākṣi* (*Spectateur*) paru à Cocanāda en 1912. En voici les passages les plus intéressants :

« Hier, vers neuf heures du soir, je suis allé voir le jeu des poupées de cuir. Comme d'habitude, le spectacle se donnait

dans un champ. Quel monde ! Un grain de sable ne serait pas tombé, si on l'avait jeté dans cette foule. Les gens étaient assis très serrés. Je n'avais pu trouver de place et j'ai assisté à la représentation, soit debout, soit à genoux. Autour du champ sont groupés les chariots appartenant aux spectateurs venus des villages voisins. A un moment donné, comme je tâchais de m'asseoir, j'ai gêné les personnes qui étaient derrière moi ; on m'a battu et j'ai dû plusieurs fois changer de place.

Poupées de cuir Le Spectacle

J'ai vu d'abord plusieurs poupées et quatre ou cinq personnes auprès d'un écran blanc. Il y avait, pour diriger le jeu des poupées, une femme noire, si noire que je n'apercevais aucune différence entre ses cheveux et sa peau.

Là ! le jeu va commencer. Voici l'écran. D'un côté se trouvent les poupées qui représentent l'armée des singes, de l'autre celles qui représentent les démons. Ces dernières sont les plus grandes et les plus grosses. Le jeu ne commence pas encore, mais quelqu'un chante un *çlôka* et un Gaṇapati en cuir paraît devant le rideau. En un clin d'œil, l'écran se remplit de marionnettes. Maintenant, c'est un champ de bataille et je vois Lakshmaṇa et Râvaṇa dans un duel terrible. Beaucoup de poupées passent ensuite, voici les singes qui se battent avec les démons ; les flèches s'entre-croisent avec bruit « Rhyuh-Rhyuh » ; soudain il y a un corps à corps terrible où les démons sont mordus par les singes, blessés avec des casse-têtes. Pendant un moment je vois moins bien, mais j'entends les cris aigus des singes et ceux plus graves des démons. Les premiers jettent des arbres. Quelle pluie d'arbres ! Quelle bataille entre Lakshmaṇa et Râvaṇa ; Mais Vibhīṣhan arrive et veut les séparer. Râvaṇa. s'écrie : « Je vais vous tuer tous les deux ».

« Lakshmaṇa, laissez-moi le faire mourir » supplie Vibhîṣaṇ. Au même instant, Râvaṇa donne un coup violent sur la tête de Lakshmaṇa, qui tombe en criant « Râmacandra ». Lakshmaṇa est emporté par des singes et d'autres singes suivent. Sans cesse les cris de victoire de l'armée de Râvaṇa retentissent. Maintenant, Vibhîṣaṇ se lamente. Plus de poupées devant l'écran, mais par derrière une voix continue à pleurer. Je reconnais la voix. Elle meurt. C'était celle de la femme noire. Tous les spectateurs soupirent, les lumières derrière l'écran s'éteignent. Le jeu est fini. C'est l'entr'acte. Dans un moment, le comique va venir. Tout le monde l'attend. Mais pour moi, le jeu continue. Devant mes yeux s'agite une foule de poupées vivantes. Les spectateurs, leurs démonstrations, leurs rires, voilà la nouvelle scène. Une femme dit : « Mon mari, ce qui l'intéresse le plus c'est le jeu des poupées de cuir ». Quelqu'un répond : « Taisez-vous, c'est le comique qui est le plus intéressant ». Un homme allume son cigare (1) d'un air très calme. Peu à peu, il semble que le monde fatigué commence à s'endormir.

Je vais maintenant vous parler de ce comique. Aux entr'actes, il fait mouvoir devant l'écran une poupée qui le représente et il amuse la foule par des paroles, des chants et des danses vulgaires. Cet homme m'inspire quelque pitié ; pourtant son succès est énorme. A un certain moment, il n'y a qu'un mot sur les lèvres de tous. *Gândôligâḍu*. Ensuite, j'entends partout des rires. Voici le *Gândârigâḍu*. (C'est la vraie prononciation de ce mot. Les paysans disent *Gândôligâḍu*, mais le terme exact est *Gândârigâḍu*). Il fait un geste, il tape sur ses jambes, il commence à danser en chantant la chanson suivante :

« Viens ma petite, viens, je te donnerai une sârî, je te don-

(1) Le cigare indigène est très populaire dans les pays télougou et surtout parmi les paysans. Il s'appelle *Cuṭṭa* et est fait d'une feuille de tabac frais.

nerai des bijoux, je t'embrasserai tendrement, viens, viens, viens ».

Une jeune femme paraît devant le rideau. Le *Gândârigâdu* chante et danse plus vite. Voici maintenant une vieille femme. Elle s'adresse à sa jeune compagne : « Jeune fille, lui dit-elle, ne reste pas ici, c'est mauvais pour toi, ce n'est pas pour ton âge ». La jeune femme répond : « Oh ! encore ! je ne bougerai pas, qui es-tu vieille ? Ne crois-tu pas que rester ici est de mon âge plus que du tien ? C'est toi qui dois sortir ». La vieille, excitée, tombe par terre. Le *Gândârigâdu* l'aide à se relever. La vieille lui demande « Qui êtes-vous ? » Il répond : « Moi ! vous ne me connaissez pas ? Je suis le *Gândârigâdu* ». Tout le monde rit. La vieille sort. Une discussion s'élève entre la jeune femme et le comique. Elle répond en dansant :

« Je ne veux pas la sârî, je ne veux pas de fleurs, je ne veux pas de bijoux, je ne viens pas avec toi, mon petit garçon ».

Mais lui continue :

« Je te donnerai du porc à manger, je te donnerai de l'alcool à boire. Je te montrerai le paradis, viens ma jolie petite, viens. »

Et il se jette sur elle en dansant. (*Rires*).

Les femmes s'amuse le plus. Mais un enfant crie (Est-ce cet enfant qui avait raison ?) Un jeune homme est maintenant devant l'écran. Il prend la jeune femme par la main. Elle rit et ils sortent tous deux. Le *Gândârigâdu* reste seul, très triste.

Tout à coup, j'entends du bruit dans un coin. Ce sont deux hommes qui se battent. La foule se lève. Appels de tous côtés. « Mon enfant, sauvez-moi, prenez garde, papa, maman, c'est lui », et d'autres cris d'alarme. Les joueurs et les danseurs prennent leurs poupées, leur écran et s'en vont. La foule se disperse dans toutes les directions, je suis seul, mais au bout d'une seconde j'aperçois un homme à côté de moi. Il s'était caché à l'abri d'un arbre. Je me suis entretenu un moment avec lui, puis j'ai repris le chemin de ma maison. Lorsque je

pense à ce comique, il me fait horreur, mais les poupées de cuir et le petit drame m'ont beaucoup plu. Vers trois heures du matin j'arrive chez moi, bientôt ce sera l'aube et une autre scène dans le jeu de ma vie commencera ».

Vithi Nataka ou le drame de la rue

Le spectacle qui se rapproche le plus du théâtre moderne est le *Vithi Nāṭaka* ou drame de la rue. Les premières pièces qui aient été jouées de cette manière sont de Grinātha et de Vallabha. On les représente d'ailleurs encore. Nous savons par ces pièces mêmes que dès le début les rôles féminins étaient tenus par des femmes et que, déjà alors, les représentations attiraient une foule nombreuse de spectateurs.

Le *Vithi Nāṭaka* est joué par une troupe composée de plusieurs acteurs. La représentation se donne dans la rue, dans un carrefour ou aux abords d'un temple. Comme pour les poupées de cuir, on construit un *Pandal*. Sur l'estrade, deux sièges attendent le roi et la reine du drame. Pour faire de ces sièges des trônes, on les recouvre de papier peint ou de tissu brillant. Le décor reste le même pendant toute la pièce.

Les acteurs qui jouent le rôle de souverains portent des vêtements étincelants, garnis de petites fleurs en galon d'or et de paillettes de toutes sortes. Ils ont une espèce de couronne de laque, des bracelets d'or ou de métal doré et une quantité d'autres bijoux plus ou moins faux. Pour le maquillage de la figure, ils emploient un orpiment appelé *aridalamu* qui est peu coûteux, mais qui disparaît difficilement. Si le drame est sur Kṛṣṇa ou Rāma, les acteurs qui font ces personnages se teignent en bleu avec de l'indigo. Les autres, dont le rôle est moins important, n'ont ni costume spécial, ni maquillage, car la troupe est souvent pauvre. Un tambour, un harmonium et un violon font l'accompagnement et l'un des musiciens bat le

tâlâm. On a tout récemment introduit l'usage d'un rideau blanc, assez semblable à celui des cinémas, pour séparer les acteurs du public.

Les *Vilhi Nâṭaka* les plus populaires sont l'histoire de Prah-lâda appelée *Cencu Nâṭakamu*, les épopées du Râmâyana et du Mahâbhârata, les *Jalakrîḍâlu* ou les amours de Kṛṣṇa et de ses Gôpikâs. Aujourd'hui, même les drames représentés dans les théâtres se jouent ainsi dans la rue. Mais de tous, le plus fameux est certainement le *Bhânavêśhamulu* dans lequel Satya-bhâmâ, la femme préférée de Kṛṣṇa montre les nuances diverses que peut prendre l'amour.

Le sujet de la pièce est la séparation d'une femme dévouée et de son mari (ici Kṛṣṇa) et toutes les souffrances qu'elle endure pendant son absence (1). Les treize expressions de l'amour sont représentées dans ce drame comme elles sont indiquées dans les *çâstras* sanscrits.

1. La femme entend parler du héros.
 2. Elle le voit.
 3. La réaction qui se produit dans son esprit.
 4. Son intention de le captiver.
 5. Les tentatives qu'elle fait pour y arriver.
 6. Elle perd le sommeil.
 7. Son dégoût pour tout ce qui n'est pas la pensée de l'homme qu'elle aime.
 8. La faiblesse et la maladie qui s'ensuivent.
 9. Le soin avec lequel, par pudeur, elle cache aux autres son amour.
 10. Enfin, elle sent le besoin de se confier.
 11. Ses souffrances et ses angoisses.
 12. Elle tombe dans une demi-inconscience.
- Elle meurt si son espoir est déçu, elle revit heureuse, si le héros vient lui dire son amour.

(1) L'amour malheureux dont traite le *Bhamavêśham* s'appelle *Vipralamba Srungâram*.

La jeune fille qui joue ce rôle appartient à la caste des danseuses et elle est en général, très belle. Une sârî étroitement ajustée et un long voile de mousseline recouvrent seuls son corps, dont ils laissent deviner les formes gracieuses. Lorsqu'elle danse, le jeu de ses poses tend à montrer la grandeur de Kṛṣṇa et l'infériorité où se sent l'héroïne parce qu'elle aime un avatar de Viṣṇu. Elle représente de même, par différentes poses, les diverses incarnations du dieu : c'est un homme très petit pour Vâmana, un poisson pour le Matsya Avatâr, etc.

Ces poses sont connues sous le nom de *Bharata Nâṭyam* et les vers qui les accompagnent sont écrits en télougou très littéraire.

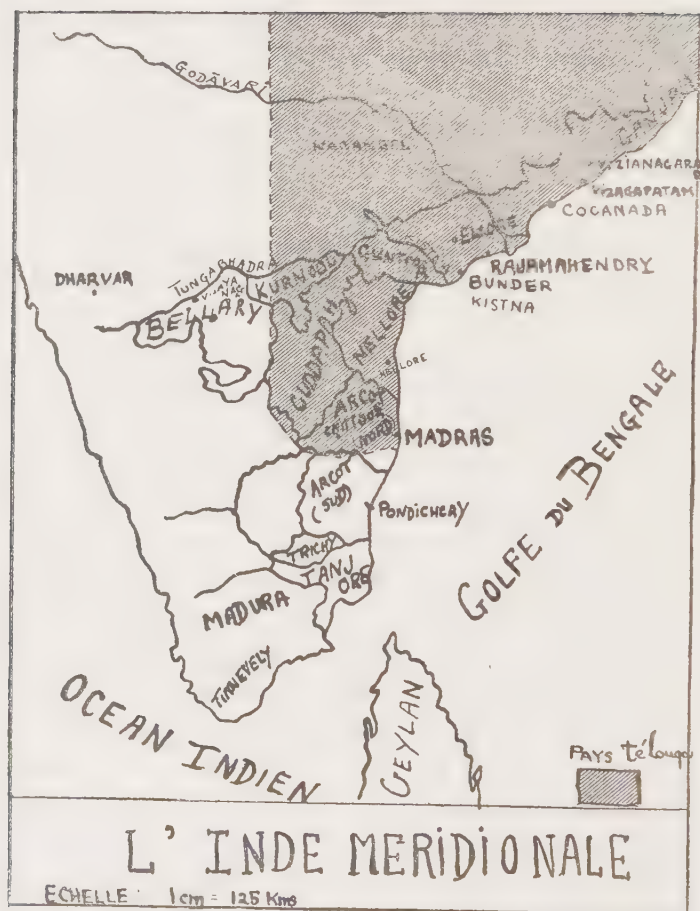
Les quatre formes de divertissement populaire que nous venons de décrire étaient parmi les principales. Une question peut maintenant se poser : N'existe-t-il pas aux Indes et, plus particulièrement dans l'Inde méridionale, des marionnettes comme celles que l'on montre un peu partout en Europe ? Les pays télougou ne les ignorent pas. Jusqu'à ce jour, elles sont le gagne-pain de pauvres hères qui vont de maison en maison, transportant de petits personnages de bois revêtus d'habits aux riches couleurs. L'homme ou la femme chante des chansons et les marionnettes, qu'il manie avec beaucoup de dextérité, répondent par divers mouvements aux questions qu'on leur pose.

Les Télougou appellent ces figurines *peṇḍlâḍé bommalu*, tandis qu'ils nomment les autres *tôlu bommalu* (poupées de cuir). Des spectacles semblables à ces derniers existent en Turquie sous le nom de *Karagöz* (1) et à Jâva où ils paraissent être un des plus grands amusements de la foule (2). Comme celles de l'Inde dravidienne, les poupées de cuir de Java sont faites de lames de cuir et de petits morceaux de bois et n'inter-

(1) *A Dramatic History of the world*. K. Sreenivasa Rao (Bellary, 1906).

(2) *Encyclopedia Britannica* (Marionnettes).

prêtent à peu près toujours, que le Ramâyana et le Mahâbhârata. Ces ressemblances intéressantes ne peuvent-elles illustrer une fois de plus, la remarque souvent faite que les inventions de l'esprit humain, au moins dans le domaine des réjouissances, ne varient guère d'une contrée à l'autre ?



CHAPITRE V

Le théâtre télougou d'aujourd'hui doit fort peu aux drames que l'on jouait autrefois dans la rue. Vers 1880, la *Dhârvâda Theatrical Company* de Dharvar, dans la présidence de Bombay, commença à jouer dans quelques cités importantes des pays télougou et sa popularité grandit si rapidement que les acteurs acclamés naguère dans les rues des grandes villes furent réduits à la mendicité et obligés de jouer sur les places publiques des petits villages.

La *Dhârvâda Theatrical Company* introduisit l'usage d'une salle fermée avec planches, décors peints et rideaux, des bijoux et du maquillage pour la figure et pour les mains. Cette troupe représentait des pièces en hindi sur lesquelles on trouve peu de renseignements, car elles n'ont jamais été traduites en télougou. La *Dhârvâda Theatrical Company* avait, selon les règles du théâtre sanscrit, un *sâtradhâra* (directeur) et une *naïi* (danseuse). Le public appelait ses pièces *kampani drâmâlu* (drames de sociétés). Toutes les fois qu'une représentation devait avoir lieu, un crieur allait par toute la ville, battant du tambour et proclamant le nom de la troupe et celui de la pièce. Les billets coûtaient seulement deux annas (environ 0 fr. 80 c. en monnaie française de 1933). Les chants et le jeu de cette troupe firent une telle impression sur le public que bientôt de nombreuses personnes se mirent à apprendre l'hindi. De plus, la popularité du nouveau genre de théâtre suscita dans toutes les villes des sociétés dramatiques télougou dont quelques-unes continuèrent de jouer en hindi. La littérature ândhra possédait d'ailleurs peu de drames adaptés à la scène, car le public doutait toujours que la langue indigène put convenir au théâ-

tre et tous les ouvrages écrits dans cette langue étaient considérés comme une littérature savante, hors de l'atteinte du commun. C'est entre 1880 et 1890 qu'il se forma le plus grand nombre de troupes à l'imitation de la *Dhârvâda Company*. Généralement, chacune d'elles avait son écrivain attitré dont elle se réservait exclusivement les œuvres. Tels étaient Subrahmanya Çâstri à Guntur, P. Lakshmînarasimham à Pittapur, Chila-kamarty Laksmînarasimham à Rajahmahendry et D. Krishna-mâchârlu à Bellary. Vers 1892, seulement on commença d'imprimer des pièces, mais, même alors, les droits de représentation étaient réservés. Peu à peu, ces conventions ont disparu et aujourd'hui la plupart des drames sont à la disposition de tous les théâtres.

Les troupes qui jouaient en hindi avaient sans doute du succès, mais cela ne pouvait durer. Combien de temps, en effet, un public télougou, pouvait-il apprécier des pièces écrites dans une langue qu'il ne comprenait pas ? Même le fait qu'une partie de ce public essayât d'apprendre l'hindi, ne devait pas améliorer la situation, car cette langue restait ignorée de la masse. Ce sont surtout les pauvres en effet, et les classes moyennes, qui font vivre le théâtre et le cinéma.

À Bunder, en 1880, le *Jubilian Theatre* fut fondé sous la direction de D. Venkateshvarayya. Cette troupe existe encore de nos jours. Elle s'appelle maintenant *National Theatre* et possède un bâtiment fait de pierre. Les premières pièces données par le *Jubilian Theatre* étaient en télougou ; mais la vague de drame hindi qui régnait alors le prit à son tour et il se mit à jouer en hindi comme le désirait le public. Lakshmanasvamy, un de ses membres, célèbre surtout dans le rôle de Sivaji, reste connu comme un des plus grands parmi les acteurs ândhra. La perfection de son jeu et sa diction furent même louées, dit-on, par des comédiens marathes dont l'opinion en la matière faisait autorité. Pour exprimer la colère, il était capable de s'enflammer comme un volcan. S'il le fallait immédiate-

ment après, il se calmait d'ailleurs avec la même aisance et donnait à ses regards, à sa voix toute la douceur et la tranquillité d'une nuit éclairée par la lune d'automne. Il était, par contre, assez pauvre musicien ; aussi évitait-on d'introduire des chants dans les passages qu'il devait jouer. Ceux-ci étaient surtout en prose, mais Lakshmanasvamy disait aussi fort bien les vers. Il excellait dans les rôles d'amoureux, de dévot, de roi, de guerrier et principalement de guerrier rajput dont il avait le physique et la prestance (1).

Cependant, la renaissance du drame ne s'était pas encore opéré à Bunder. Elle fut l'œuvre de D. Subba Rao qui un peu plus tard, forma l'*Hindu Theatre*. Les directeurs de cette nouvelle compagnie avec l'aide de D. Subba Rao entreprirent sérieusement de faire progresser le drame télougou et d'arrêter le flot des pièces en hindi qui retenaient l'attention du public. Ils prirent comme lois celles du théâtre sanscrit qui leur doit d'avoir retrouvé sous une forme différente, un peu de son ancienne vie. De nombreux lettrés s'enrôlèrent comme artistes amateurs dans l'*Hindu Theatre* et leurs efforts pour établir un théâtre télougou pour les Télougou furent bientôt couronnés de succès.

Le *Chattrapur Jaganmohan Theatre*, autre société dramatique, suivit peu après cet exemple et se mit à jouer exclusivement des pièces en télougou.

Cinquante ans environ sont passés depuis la création de ces compagnies qui demeurent très vivantes et, les jours de fêtes, représentent toujours quelque drame écrit dans la langue si longtemps dédaignée par le théâtre. Elles ont fait école à leur tour et, plus récemment, ont été fondées dans la même ville, suivant les mêmes principes le *Ram Mohun*, le *Bâla Bhârati* et le *Royal Theatre*.

(1) Purânam Sûri Câstri : *Nâṭyâmbujamu* (en télougou), p. 78.

GUNTUR

Tandis qu'à Bunder s'effectuait la transition entre le drame hindi et le drame télougou, dans la province de Guntur, en 1885, la *First Company* fut formée par P. Hanumanta Rao qui ne fit représenter dès l'origine que des drames en télougou.

Le public appréciait de plus en plus les pièces originales dans cette langue, aussi bien que les traductions de drames sanscrits, le succès du théâtre allait grandissant, seules manquaient encore la mise en scène et les représentations à grand spectacle. C'est ce qu'apporta la *First Company* avec *Pāṇḍavavijaya* (la victoire des Pāṇḍavas). En général, tout drame basé sur une anecdote empruntée au Mahābhārata, au Rāmāyaṇa ou aux *Purāṇa* plaisait à la foule. *Pāṇḍavavijaya* l'enthousiasma. La *First Company* possédait de très bons décors peints et tous les accessoires d'une scène moderne. Elle jouait dans une vaste salle, couverte d'un toit de zinc et qui pouvait contenir environ six cents personnes. Son succès dura de nombreuses années, mais c'est entre 1895 et 1905 qu'elle connut la plus grande popularité. A la même époque, Virésalingam, Subbārāyudu, Lakshmīnarasimham de Rajahmahendry et Krishna-māchārlu de Bellary avaient écrit des pièces de valeur, telles que *Sākuntalā*, *Citravalīyam* et *Vēṇīsamhāra*. La *First Company* obtint le droit de les représenter. Hariprasāda Rao, dès ses débuts la vedette de la troupe, très populaire d'abord en Sārangadhara et Duryōdhana, atteignit dans les rôles de Nala et Dushyanta à une telle perfection, qu'il reçut le titre d'*āndhra naṭa pitāmaha* (père de l'action dramatique āndhra). Il avait juste l'âge nécessaire pour jouer Dushyanta ou Hariścandra lorsque pour la première fois, il fit ces personnages. Peu d'acteurs, cependant, l'ont égalé, dit-on, dans les rôles de rois.

Plusieurs même ont appris de lui les manières, les poses, les mouvements de mains et autres détails scéniques dans lesquels

il était passé maître. Très bon chanteur aussi, sa voix soulevait l'assistance et la critique le place au même rang sinon plus haut que Lakshmanasvamy.

VIZIANAGAR

Çrî Ananda Gajapati Rao, mahârâja, de Vizianagar s'intéressait particulièrement aux arts, à la littérature et au théâtre, aussi encouragea-t-il le développement de l'art dramatique dans sa ville.

En 1890, il fonda le *Sanskrita Nâṭaka Samâjam* et un drame sanscrit fut représenté. Le Maharâja en personne surveillait les allées et venues de la troupe et il n'y avait pas jusqu'à la pose des rideaux et la mise en scène qui ne fussent réglées par lui. Les acteurs eux-mêmes étaient exercés, pour le jeu et la musique, sous sa direction et il fut le premier à faire jouer dans un amphithéâtre. Guntu Bucci Çâstri, un des plus fameux parmi les artistes formés sous Çrî Ananda Gajapati Rao, jouait le héros dans les drames sanscrits et possédait une connaissance parfaite de la langue. Vappu Venkanna fut également très populaire. Il était né pour le théâtre et son talent comme chanteur et joueur de flûte est resté célèbre. Avec lui, nous devons citer encore Perayya Çâstri qui faisait un *vidûṣaka* (bouffon) dans les pièces sanscrites et dans *Sâkuntalâ* un Kanva remarquables. Même aujourd'hui, ceux qui l'on entendu dire le çlôka commençant par *yâsyadêpi çakuntalê pali grham* ne peuvent l'oublier. On rapporte sur cet acteur une anecdote amusante : le Maharâja avait, un jour, invité le gouverneur de Madras à une représentation de sa troupe ; or, à un certain moment, le rideau fut levé par erreur et les spectateurs étonnés virent un héros peint en jaune et un héroïne en brun, exactement le contraire de ce qui devait être. Le Maharâja fort mécontent ordonna de baisser le rideau ; mais tout à coup Perayya Çâstri parut sur la scène et improvisa un çlôka en sanscrit, disant que la pré-

sence du gouverneur avait jeté sur la scène un tel clair de lune que la couleur même des acteurs avait paru changée. C'était sauver la situation avec beaucoup d'à propos. Karra Pâpayya Çâstri, qui jouait dans les drames sanscrits de la même époque faisait un bon *sâtradhâra* ; il venait aussi, aux entr'actes, sur la scène, pour expliquer l'acte suivant.

Le théâtre du Maharâja était d'une organisation remarquable et il pourrait sous ce rapport servir d'exemple même au théâtre télougou d'aujourd'hui. Il disposait d'une musique composée spécialement pour ses pièces et celle-ci étaient remaniées suivant les besoins. Pour l'accompagnement, on se servait du tambour, de la *vîna* et du *mrigangh* (1).

Avec la mort du Maharâja commença la décadence de ce théâtre et cela malheureusement pour le drame télougou dont la popularité grandissait alors dans tout le pays ândhra. Il a cependant bénéficié des efforts tentés et des progrès réalisés, à Vizianagar, dans le domaine du théâtre sanscrit qui lui avait en somme, ouvert la route.

Quelques sociétés dramatiques assez florissantes existent actuellement dans cette province. La principale est le *Vizianagaram Academy* placée sous la surveillance du Maharâja. L'acteur bien connu Tâtâ Umâ Mahésvara Rao, un lettré enseigne dans cette institution, qui joue surtout des drames populaires en télougou et partage les faveurs du public avec la *Vânî Vilâsa Sabhâ* dont les membres sont pour la plupart des érudits et des musiciens de talent.

ELLORE

A Ellore, dès les débuts de 1885, des drames en hindi furent représentés. Mais de 1890 à 1900, les pièces en télougou seules

(1) *Vîna* : sorte de guitare. *Mridangh* : tambour long, formé de deux cônes tronqués dont les grandes bases sont appliqués l'une contre l'autre et les petites recouvertes de peau.

eurent les faveurs de la scène. Les théâtres n'étaient à cette époque ni bien dirigés ni bien organisés ; aussi Ellore ne tenait-elle qu'une place insignifiante parmi les régions où le drame était en honneur.

C'est à Môtay Nârâyana Rao qu'elle doit la renaissance de son théâtre. Ce jeune zemindar avait reçu une forte instruction et l'art dramatique l'attirait. Il voyagea dans les principales villes de l'Inde pour y étudier les conditions du théâtre et à son retour, fonda le *Sîtâ Râmânjanéya Nâṭaka Samâjam* en s'inspirant aussi des méthodes occidentales. Il invita les écrivains et les acteurs les plus connus du théâtre télougou à collaborer avec lui et il eut bientôt une bonne troupe d'auteurs dramatiques et d'artistes professionnels. Dans son académie, le drame sanscrit et sa technique, l'art d'écrire des pièces et l'art de la mise en scène furent dès l'origine enseignés à ceux qui désiraient faire leur carrière dans le théâtre.

Nârâyana Rao ne prêtait pas ses acteurs à d'autres troupes ; par contre, il les envoyait souvent munis de planches, de rideaux et de tout l'appareil nécessaire, jouer dans différentes villes. C'était un énorme avantage sur les troupes fixes.

Les drames représentés par le *S. R. N. Samâjam* étaient spécialement écrits pour elle, d'après les données du directeur lui-même. Quant aux acteurs, ils devaient, avant de jouer, se pénétrer de l'esprit de la pièce. C'était donc du théâtre intellectualisé, du théâtre artistique aussi, car Nârâyana Rao est amateur de belle musique. Il est devenu très populaire à Ellore, non seulement à cause des progrès qu'il a fait faire au théâtre télougou, mais aussi pour sa grande bonté. Jamais, il n'a fait aucune différence parmi les jeunes gens de caste différente qui ont étudié sous lui l'art dramatique et l'un de ses principaux mérites est peut-être d'avoir su favoriser les plus humbles talents.

Les théâtres dont la seule intention est de faire fortune et de commercialiser l'art ne durent naturellement que tout autant qu'ils plaisent au public. Mais le cas est différent pour le *S. R.*

N. *Samâjam* d'Ellore qui dès les débuts s'est préoccupé surtout de protéger et de faire fleurir l'art dramatique. Jusqu'à maintenant, Nârâyana Rao a dépensé plus de cent mille roupies pour son théâtre. Il a fait sans doute de bonnes recettes, mais son but principal est resté le développement du drame télougou.

RAJĀHMAHENDRY

L'impulsion donnée par la *Dhârvâda Company* s'était propagée dans tout le pays ândhra. Partout où cette compagnie avait donné une représentation, bientôt une troupe locale se formait qui jouait des pièces écrites soit en hindi, soit en télougou, mais principalement de ces dernières.

En 1885, Ismani Hanumanta Rao Naidu, T. Prakâsam Pantulu et l'écrivain très connu C. Laksmînarasimham, organisèrent à Rajakmahendry le *Hindu Nâṭaka Samâjam* qui donnait uniquement des drames télougou. De hauts personnages et des littérateurs en renom offrirent leur concours et le jeu prit alors beaucoup plus d'importance que la mise en scène. Cette troupe composée d'hommes plus instruits que le commun des acteurs ne pouvait jouer que des drames bien écrits. Effectivement, la langue était au-dessus de tout reproche, la moindre vulgarité en était écartée et Rajahmahendry possédait quelques-uns des meilleurs acteurs et auteurs du pays télougou. L'un de ces derniers, V. Subbârâyudu est surtout connu par son *Vēṇi samhâramu* (le meurtre des tresses de cheveux). Voici quelques remarques publiées sur ce drame en septembre 1901 (1).

« Au point de vue musical, le rôle le mieux tenu était celui de Duryôdhana. Pour le jeu et la musique combinés, l'acteur qui

(1) Venkata Subba Rao « *Vēṇi samhâra nâṭaka pradārṣana of the Rajahmahendry Hindu theatrical Company.* » (1901).

jouait Açvatthâma a été fort applaudi. Dans l'ensemble, tous ont fait de leur mieux et le public s'est retiré très satisfait ».

V. Subbârâyudu écrivait lui-même à C. Lakshmînarasimham l'un des directeurs de la troupe :

« Samedi dernier, j'ai assisté à votre représentation et j'ai eu le plaisir de constater que mon drame était fidèlement rendu et très bien joué » (1).

Nous lisons encore : « La troupe dispose d'un certain capital qu'elle essaie d'augmenter par ses représentations. Son ambition est de faire construire un théâtre avec toit de tuile. Elle a commandé de nouveaux décors. Son désir, en effet, est de plaire au public et de le divertir en lui donnant des drames ândhra, non seulement dans cette ville, mais à travers tout le pays télougou » (2).

Deux organisateurs éminents restent pourant à nommer. Ce sont S. Gunnesvara Rao et Nâgésvara Rao qui formèrent une société dramatique dont les acteurs, choisis par eux, recevaient un traitement fixé d'après une base mensuelle. Ce fut, à Rajahmahendry, la première troupe composée de gens de métier. Les pièces étaient écrites et les rôles distribués suivant le talent particulier des acteurs. Tel par exemple était-il musicien, des chants étaient composés spécialement pour lui ; tel autre avait-il un don marqué pour la déclamation, on introduisait dans le drame des strophes où son talent pût s'exercer. Les représentations commençaient à huit heures du soir et duraient jusque vers quatre heures du matin.

Le compositeur K. S. Kantayya travaillait spécialement pour ce théâtre, dont il formait lui-même les chanteurs. Il avait passé sa jeunesse dans le Deccan à Hyderabad et y avait étudié les chants hindoustâni. Il parvint à adapter avec assez d'habileté, cette musique de type et de rythme différent au drame

(1 et 2) Venkata Subba Rao : « Vénîsamhâra nâṭaka pradaraṇa of the Rajahmahendry Hindu theatrical Company » (1901).

télougou, mais un tel mélange devait assurément nuire à l'une et à l'autre. Fort heureusement, il dura peu.

Un autre personnage important de la troupe des Rao était A. S. Râm qui recevait par mois la forte somme de trois cents roupies pour surveiller l'arrangement du théâtre et les décors. Il le faisait d'ailleurs avec tant d'art que sa compagnie lui dut une bonne part de son succès. Comme il était de plus, un parfait comédien, aux entr'actes, il amusait les spectateurs par des tours de magie, de prestidigitation ou par des scènes humoristiques. C'est à cette époque, que la danse fut introduite dans le théâtre télougou.

Vingt à trente enfants ou jeunes filles exécutaient les figures de cette danse qui n'avait rien de commun avec le *nâṭya* hindou, mais était plutôt une imitation de la danse des compagnies théâtrales *pârsi*. Une telle innovation attira un public nombreux et bientôt plusieurs sociétés dramatiques l'adoptèrent.

Quelques années plus tard, Nagésvara Rao et Gunnésvara Rao se séparèrent. Le dernier, garda seul la direction de la troupe qu'il appela le *Chintamani Nâṭaka Samâjam*, tandis que Nagésvara Rao organisait une nouvelle société avec l'idée de voyager à travers les provinces ândhra et de jouer dans toutes les villes. Mais pendant une représentation, son théâtre prit feu, et les décors furent entièrement brûlés. Cette perte qui s'élevait à plus de cent mille roupies ruina complètement Nagésvara Rao et mit fin à sa carrière théâtrale.

Parmi les troupes de quelque importance qui viennent ensuite ; il faut citer la *Municipal Company* formée par Sûrayya. Le théâtre dans lequel elle jouait appartenait à Sûrayya lui-même et portait le nom de *National Theatre*. Son architecture n'avait rien de remarquable, mais il était suffisant pour une ville comme Rajahmahendry.

A peu près en même temps, Padda Kâmésvara Rao organisa une société d'amateurs. Il faisait jouer ses propres pièces,

exerçait lui-même les acteurs et la mise en scène était entièrement sous sa surveillance. Quelques-uns des artistes de cette société sont restés célèbres. Tels sont Râma Rao et Venkataratnam qui étaient excellents dans les rôles féminins.

La plupart de ces sociétés existent encore de nos jours et continuent de jouer avec succès.

COCANADA

L'entrée du drame dans la province de Cocanada est due à S. Abbaye Venkata Rao qui fut le premier à y représenter, vers l'année 1900, des pièces écrites en télougou. La plupart des acteurs dans cette partie du pays ândhra étaient en même temps musiciens. Quelques-uns des plus fameux sont V. Subba Roa, D. Krishnamûrty, Jagannatha Roa et Vedaramûdi Seshagiri Rao. Il serait trop long de parler en détail de chacun d'eux ; mais on ne peut dans une étude du théâtre télougou, passer sous silence Seshagiri Rao. Cet acteur, de la caste brahmane des mârâdava, vit encore et il doit sa célébrité non seulement à de réels talents dramatiques, mais à sa valeur d'écrivain. Son meilleur drame est *Sivâji* dans lequel il tenait le rôle du héros. Seshagiri Rao jouissait de la faveur du zemindar de Pittapur ; c'est à lui qu'est due la popularité du drame télougou dans cette province.

En 1916, le *Young Men's Happy Club* fut organisé. Jagga Nâyakulu, un des acteurs de cette troupe, jouait un rôle de prostituée dans le drame *Chintâmanî* et il y était très populaire. En 1921, M. Gôpâla Rao constitua la *Kṛṣṇa Vilâsa Sabha* qui clôt la liste des sociétés dramatiques de Cocanada.

BEZVADA

Des diverses compagnies théâtrales qui réussirent à se maintenir dans la ville de Bezvada, la principale fut l'*Hindu Theatre*

qui, vers 1900, se mit à représenter des drames populaires en télougou. Ses membres les plus réputés étaient Vīramallayya, auteur et acteur, remarquable dans les rôles d'amoureux et Subbayya Naidu très apprécié dans *Hariçandra*.

Peu après, s'établit la *Mylavaram Bāla Bhārati*. Cette troupe devint rapidement si fameuse que peu d'autres purent soutenir la lutte. Elle eut l'énorme avantage d'être aidée pécuniairement par le zemindar S. Venkata Papayya et comme, en outre, les expériences malheureuses des sociétés qui l'avaient précédée lui servirent de leçon, elle se prémunit contre les incendies ou toute autre cause de faillite soudaine.

Un théâtre de plus de six cents places fut construit pour elle en style moderne et doté d'un éclairage électrique, de costumes brillants et d'instruments de musique variés, y compris l'harmonium dont les compagnies théâtrales parsi avaient introduit l'usage. Toutes ces innovations attirèrent les Télougou en grand nombre. Les spectateurs accouraient des villages voisins et il arrivait que les places fussent retenues par télégramme. Le temps n'était plus du théâtre bon marché ; au lieu de dix roupies, la mise en scène en coûtait alors des centaines.

Bien des acteurs de troupes moins importantes se joignirent à la *Mylavaram Company* dont la popularité ruina plusieurs petits théâtres. Elle engageait même des artistes venus de différentes provinces comme Kāntayya, le musicien de Rajahmahendry et Sītārāmayya de Bunder à qui son habileté d'harmoniste valut le nom d'Harmonium Sītārāmayya.

Pendant quelque temps, cette société connut donc un succès considérable, mais au bout de peu d'années le public se fit plus rare. Cette décadence est due, sans doute, au fait que les mêmes pièces étaient trop souvent répétées, car la troupe ne possédait aucun auteur d'assez grand talent pour renouveler son répertoire.

La *Mylavaram Company* garde cependant le mérite d'avoir rendu l'art dramatique télougou florissant à Bezvada. A la



Scène prise du drame - *Sémaphore*

même époque, en effet, son exemple fut suivi jusque dans les petites villes où l'on se mit à construire des théâtres et à organiser des troupes.

BELLARY

Pour si étrange que cela paraisse, puisque le télougou n'y est pas la langue principale et qu'on y parle surtout le canarais, Bellary mérite une mention spéciale dans l'histoire du théâtre ândhra moderne.

En 1885, Dharmavaram Râma Krishnamâchârlu, dont nous avons déjà parlé en détail, forma une troupe de trente membres appelée la *Bellary Sarasa Vinôdhini Sabhâ* qui, l'année suivante, joua en canarais, le drame *Svapna aniruddha* écrit par Krishnamâchârlu lui-même. Vers la fin de 1886, la même pièce était donnée en télougou et, bien que les places fussent gratuites, il y eut la première fois très peu de spectateurs. Cependant, le succès de cette représentation fut tel que l'on dut ensuite jouer dans une salle plus grande qui même, dit-on, ne pouvait contenir tout l'auditoire. En 1887, le directeur fit représenter son drame *Citranaîṭyam* en vers, prose et chants. L'année suivante parurent trois nouvelles pièces *Haricandra*, *Manucaritam* et *Subadhrâ pariṇayamu* (mariage de Subadhrâ). Dès ce jour, la *Sarasa Vinôdhini Sabhâ* fut définitivement établi à Bellary. La popularité grandissante de sa troupe incita Krishnamâchârlu à aller jouer dans les villes importantes du pays télougou et même à Madras où, en 1869, ses représentations attirèrent jusqu'aux érudits, aux princes et aux plus grands artistes du temps. C'est ainsi qu'il acquit le nom d'*Ândhra Nâṭaka Pitâmaha* ou père du drame télougou.

Le 27 juillet 1907, un vaste théâtre (deux mille places), d'architecture moderne, était inauguré et on l'appela *Râma-*

krishna Vilâsam pour honorer son fondateur. La pièce d'ouverture *Udâsa Kalyâṇam* (le mariage d'Uṣâ, celui de Damayantî et celui de Sâvitrî) fit salle comble et même six cents personnes ne purent entrer (1).

Pour conclure, il faut signaler que la *Sarasa Vinôdini Sabhâ* était formé non de professionnels, mais d'amateurs, pour la plupart, hommes d'un rang social élevé, qui voyaient dans le drame un puissant moyen d'éducation.

NELLORE

Le drame moderne à Nellore date de 1890. Il y fut introduit par l'écrivain déjà cité Vedam Venkata Râyulu, organisateur et premier président de l'*Ândhra Bhâsâbhimâna Samâjam*.

Pendant quelque temps, K. C. M. Subba Rao fut vice-président de cette société qui comptait de nombreuses personnalités.

Les membres jouaient eux-mêmes, et leurs pièces étaient remarquables par la perfection de la langue (prose et vers).

Les principaux acteurs étaient K. Srî Nivâsa Iyengar, C. Gôpâla Rao, Nanda Giri Hanumanta Rao et D^r K. Gôpalasvâmy.

Parmi les drames qu'ils représentaient *Sâkuntalâ* et *Pratâ-parudrîyam* sont restés célèbres.

Pendant cette période de succès, le théâtre de Venkatarâyulu faisait vivre de ses recettes une institution charitable pour l'éducation des enfants pauvres. Aujourd'hui, il est encore prospère, mais il n'a plus sa popularité des premiers temps (1).

MADRAS

A Madras, capitale de la présidence, les deux langues principales sont le télougou et le tamoul. La ville possède des théâ-

(1) D'après le *Madras Standard* du 30 juillet 1907.

(1) Voir l'Appendice au chapitre V.

tres nombreux et florissants : Le Museum Theatre, Le Ripon Theatre, le Wall Tax Theatre, le Laxmi Theatre (1) et le Royal Theatre, où une troupe tamoul a joué, il y a quelques années, pendant plus de sept mois, les *Dix Avatârs de Viṣṇu*. Ces représentations étaient magnifiques au point de vue de la mise en scène et elles attiraient une foule étonnante de spectateurs. Dix cinémas existent également à Madras, ainsi que plusieurs troupes d'amateurs qui jouent à l'occasion des fêtes.

Dans l'Hôtel de Ville, officiellement appelé *Victoria Public Hall* un théâtre permanent a été établi le 1^{er} juillet 1890.

L'édifice est le siège de la *Suguna Vilâsa Sabha* (Société des divertissements moraux), formée de négociants, d'hommes de loi, de fonctionnaires et de savants. Une société dramatique du même nom est attachée à ce cercle. Elle joue des pièces écrites en sanscrit, en tamoul, en télougou et en anglais.

Un des meilleurs acteurs de cette troupe fut Sambandam qui excellait dans les rôles de femmes. A sa mort, on lui éleva une statue à côté du théâtre. Plusieurs artistes de valeur font aujourd'hui partie de la *Suguna Vilâsa Sabhâ*. Parmi eux, l'avocat V. C. Gopâlaratnam, âgé d'environ quarante ans, mérite surtout d'être nommé à cause de la facilité avec laquelle il joue dans les diverses langues indigènes employées aussi bien qu'en sanscrit et en anglais.

La *Suguna Vilâsa Sabhâ* a représenté plusieurs pièces de Venkatarâyulu par exemple *Vidhilékavaidyudu* et *Queen's Prophecy*, drame original en télougou que la société donna pour la première fois en 1911 devant le gouverneur de Madras pour l'anniversaire de la reine Victoria (2). De 1887 à 1911, le théâtre publiait son propre journal *The Indian Stage* (la scène indienne).

(1) Pendant trois ans (1925-1928) nous avons nous-mêmes dirigé ce théâtre que nous avons transformé en cinéma.

(2) *Madras Weekly Mail*.

La compagnie théâtrale qui se classe immédiatement après et qui, d'ailleurs intéresse plus spécialement cette étude est l'*Āndhra Sabhā*. Elle débuta à Nellore puis, en 1910, s'installa à Madras. Dans les vingt dernières années, elle a représenté exclusivement et avec beaucoup de succès des drames télougou. Les acteurs de cette société s'étaient à un moment, séparés en deux troupes : l'*Āndhra Nāṭaka Sabhā* et l'*Āndhra Sabhā* ; mais celles-ci se sont réunies sous l'ancien titre d'*Āndhra Sabhā*, et donnent leurs représentations dans le *Victoria Public Hall*.

Les divers théâtres de Madras, dont quelques-uns sont d'architecture moderne peuvent contenir de quinze cents à deux mille cinq cents personnes. Aujourd'hui d'ailleurs, dans les pays āndhras, toute ville de plus de dix mille habitants a une salle de spectacles dans un bâtiment de pierre. Certaines possèdent également un cinéma.

TROUPES AMBULANTES

Outre les troupes fixes, il en existe chez les āndhras qui vont jouer d'un point à l'autre du pays et principalement dans les bourgs.

La première société de ce genre fut formée il y a environ vingt ans. C'est la *C. S. Nāṭaka Company* avec laquelle il faut citer la *Bālakoṇḍa Company* et l'*Indian Dramatic Company* constituées peu après. Ces troupes ont apporté dans le théâtre une nouveauté importante : *les rôles féminins y sont tenus par des femmes*. Celles-ci, d'ailleurs font également parfois les rôles d'hommes. Les directeurs qui voyagent avec leurs familles ont trouvé sans doute cet arrangement commode. Les membres de ces sociétés sont spécialement formés pour devenir des professionnels. Leur langue n'a rien de très littéraire et leur diction n'est pas parfaite ; les pièces elles-mêmes ne



Scène prise du drame *Padukâ Patlabhisëkam*.

(continuation du tableau précédent)

sont pas de grande valeur, elles sont pourtant fort appréciées du public.

Un des plus connus parmi ces acteurs ambulants, C. S. Natésan, était un homme pieux et charitable. Il fut surtout célèbre dans le rôle d'Ānjanéya (drame Râmâyana). On raconte qu'un jour, tandis que sa troupe jouait pour le Maharâja de Mysore, Natésan qui faisait le personnage d'Ānjanéya vint sur la scène en chantant *Râma Râma Sîtâ Râma* et que, tout à coup, un singe sauta d'un des côtés du théâtre sur la scène.

L'animal, dit-on, suivit Natésan pendant toute la durée de l'acte.

N.-B. — Quelques sociétés dramatiques de petites villes sont citées dans l'Appendice du chapitre V.

CHAPITRE VI

Le théâtre télougou a emprunté toutes ses lois au théâtre sanscrit mais, bien qu'il leur soit resté fidèle en principe, dans la pratique, il s'est affranchi de plusieurs d'entre elles. Quelques écrivains dramatiques modernes s'excusent des libertés qu'ils prennent avec les règles anciennes en disant qu'ils imitent plutôt les littératures occidentales.

De même que la pantomime du drame de la rue ne suivait que les principes sanscrits, de même que dans l'Inde sud, les danseuses apprennent encore leur art soit par la tradition, soit dans des livres traduits du sanscrit, de même la représentation dramatique ândhra n'est qu'une des trois formes primitives de danse : *Nṛtta*, *Nṛtṭya* et *Nāṭya*.

Le *Nṛtta* se compose de figures très simples et n'est accompagné ni de musique ni de paroles. Le « *tânḍava* » de Çiva et le « *lâsya* » de Pârvatî entrent dans cette classe. La danse accompagnée de gestes qui expriment exactement les pensées et les sentiments du personnage est appelée *nṛtṭya*, tandis que paroles, musique et danse combinés, auxquels se joignent les divers éléments de la représentation dramatique forment le *Nāṭya*.

Il existe en télougou dix formes principales de drames ou *rûpaka* et dix-huit formes secondaires ou *anurûpaka*. Les *rûpaka* sont classés en *nâṭaka*, *prakarana*, *bhâṇa*, *viâyôga*, *samâra-kara*, *dima*, *éhamṛga*, *anka*, *vîthi* et *prahâsana*. Chacun de ces genres a ses lois particulières quant à l'action, au héros et l'acteur. Pour le *nâṭaka*, par exemple qui est un drame entièrement basé sur une anecdote célèbre, le héros doit être un demi-dieu, un roi, un grand saint ou quelque personnage célèbre. La pièce ne peut avoir pour sujet que l'amour ou

l'héroïsme et l'action doit se développer en un nombre d'actes variant de cinq à dix (ni moins de cinq, ni plus de dix). Il faut de plus, que l'auteur évite d'introduire dans son drame certains incidents. Ainsi tout ce qui pourrait rabaisser le caractère du héros est à rejeter de même que les lointains voyages, la mort, les épidémies, le meurtre. Un personnage ne doit ni paraître dévêtu, ni s'enduire le corps de santal sur la scène, il n'est jamais permis que le héros ou l'héroïne meure dans la pièce. Tout tragique est donc définitivement écarté. Dans la plupart des cas, les souffrances d'un héros vertueux sont dépeintes, poussées à l'extrême et, à la fin *deus ex machina* sauve la situation.

Le comique de la pièce est interprété par le *vidhûṣaka* ; mais cet acteur dont le rôle est assez semblable à celui du clown, du bouffon ou du fou de cour du théâtre occidental est loin de posséder leur esprit et leur à propos. C'est généralement un Brahmane un peu simple que chacun tourne en ridicule.

Nous ne croyons pas utile de donner en détail les règles fixes auxquelles obéissent les neuf autres formes de drames (1), mais il nous paraît intéressant d'indiquer que le *Bhâṇa* est un monologue et le *prahâsana* une farce. Le premier cependant, devient pratiquement un dialogue, car une voix appelée *Akasi* « céleste » se fait entendre au-dessus de la scène et la conversation se poursuit entre l'acteur et son interlocuteur invisible. Pour le dernier, quoique théoriquement, il existe, on n'en trouve pas de spécimen en télougou. La farce, en effet, n'a été vraiment introduite dans le théâtre des Ândhras qu'assez tard ; elle est due principalement à l'extension de la culture moderne.

Le *rasa* ou sentiment qui est l'âme de la poésie entre aussi dans le drame. *Ce rasa* est de neuf genres différents : *śṛṅgâra* ou amour, *vîra* ou héroïsme, *hâsya* ou comique, *bhayânaka* ou crainte, *bhîbatsa* ou dégoût, *raudra* ou horreur, *adbhuta* ou

(1) Le Théâtre indien, par M. S. Lévi, traite ce sujet en détail.

étonnement, *çânta* ou paix et *karuṇa* ou pathétique. C'est le *sṛṅgâra* ou le *vîra* qui doit prédominer dans la composition d'un *nâṭaka*. Le *sṛṅgâra* se subdivise lui-même en *sambhōga sṛṅgâra* et *vipralambha sṛṅgâra*. Le premier désigne la condition des amants heureux, le second peint les douleurs de ceux qui sont séparés.

Comme le poète l'exprime dans ses vers, l'artiste doit rendre le *rasa* par les nuances de son jeu.

Le théâtre télougou possède un code détaillé pour les costumes suivant les diverses saisons (l'année hîndoue en comprend six).

Pendant la saison chaude, ou *grîṣma* sont prescrits une sâri de fine mousseline ou d'autre tissu très léger, des colliers de perles, des bracelets d'or et des fleurs de lotus en boutons, de la teinture rouge pour les pieds, du santal pour enduire et parfumer le corps.

Pour la saison des pluies ou *varṣa*, la sâri doit être de soie blanche. Comme bijoux : colliers de perles et boucles d'oreilles rehaussées de pierres précieuses, fleurs appelées *pogadâlu* et parfum de santal.

Pour le *çaradr̥tu* ou automne n'importe quelle sorte de sâri pourvu qu'elle soit blanche, colliers de rubis et boutons d'or. Fleurs de couleur blanche, telles que le jasmin. Parfum de santal.

Pour l'hiver ou *himavanta*, sâri d'étoffe grossière, rangs de perles de différentes variétés. Comme fleurs des jacinthes ou des lis bleus. Parfum de santal.

Pendant le *çiçi*, sâri en soie de couleur, ornements de toutes sortes excepté de métal. Fleurs du genre nénuphar, *kunkuma* comme enduit pour le corps et musc pour la marque sur le front.

Enfin, au *vasanta* ou printemps, sont réservés la sâri rouge en tissu léger avec les rubis et les colliers de pierres précieuses ;

des fleurs comme le lotus et le jasmin et des boutons de fleurs de manguiers pour les oreilles. Parfum de santal et de musc.

Maquillage dans le théâtre télougou moderne

Bien qu'il soit déjà fait mention du maquillage dans les anciennes lois du théâtre et que, pour le drame de la rue, on ait depuis longtemps, employé *l'aridala* ou orpiment, cet art a été entièrement renouvelé sur la scène télougou d'après les méthodes occidentales.

Fards, cosmétiques, poudres, crèmes, rouge, perruque à la Shakespeare et perruque chinoise, etc., sont familiers aux artistes d'aujourd'hui.

Des livres ont même été écrits où toutes les instructions utiles sont données. L'un d'eux et le meilleur du genre, est *nāḷya-prakāṣika*, de Pasumartī Yegnanārāyana Ṣāstri, dramaturge, acteur et critique en renom. Son ouvrage contient plus de cinq cents pages dans lesquelles il traite en détail de la forme littéraire dans le drame, de la musique, du jeu et du maquillage. Ce dernier point, contient des renseignements nombreux et intéressants qui, pour la plupart, dit l'auteur dans sa préface, ont été extraits de l'« Art du maquillage », et « Comment préparer des pièces d'amateurs », livres écrits en anglais.

La Musique

« Le temple et le théâtre sont les deux grandes écoles de la musique indienne », écrit A. Popley (1). Il ajoute que les nātakas de l'Inde sont un régal pour les amateurs de musique et, comme drames de ce genre, il cite *Hariṣcandra*, *Nala* et *Damayantī* et *Sāvitrī* dont certaines versions télougou renferment chacune plus de quinze chants.

La musique est très en honneur chez les Ândhra. Ainsi le compositeur *Tyâgarâja* a donné à lui seul plusieurs centaines de *kîrtana* (chants religieux) et quelques-uns de ses morceaux ont même reçu une notation européenne. Nous lisons dans *Fox Strangways* : « Ils (les *Kîrtanas*) sont tous en télougou, la langue la plus musicale du sud, comme le bengâli l'est du nord » (2). A d'autres compositeurs sont dus les *Jâvaḷi* ou chants d'amour et les *lâli-pâṭalu* ou berceuses pour les tout-petits, également très populaires.

Il ne nous est pas possible d'entrer ici dans les détails de la musique, nous nous bornerons donc, puisque le théâtre est notre sujet, à voir comment elle y est utilisée.

Dans la musique télougou, comme dans toute musique indienne, les *râga* ou airs forment le principe. Nous donnons ci-après les noms de quelques *râga* populaires employés au théâtre. Chacun d'eux d'ailleurs doit, d'après les lois mêmes de la musique, n'être chanté qu'à certaines heures du jour ou de la nuit. Ces heures sont indiquées avec leurs *râga* respectifs :

dévagândâri, *bhûpâla*, *bilhari*, *gaurî*, *ghanṭâravamu* (de 3 à 6 h. du matin).

madhyamâvati, *dési*, *nîlâmbari* (de 9 h. à midi).

môhana, *kalyânî*, *çankarâbharaṇa* (de midi à 3 h.).

tôdi, *narâyaṇî*, *hîndôli* (de 3 h. à 6 h.).

khâmbôji, *sâvéri* (de 6 h. à 9 h.).

manôhari, *kédâri*, *asâvéri* (de 9 h. à minuit).

bhôgini, *sûrati*, *manjari* (de minuit à 3 h.).

Dans les drames télougou on utilise aussi le *râga* très répandu *Çrî*, le *hindustâni kâpi* et un air connu sous le nom de *parsî meṭṭu* « le pas parsi » qui a été emprunté aux compagnies théâtrales pârsi. Ce sont habituellement les auteurs dramatiques qui composent les couplets et ils donnent eux-mêmes les indications pour le *tâla* (1).

(2) *The Music of Hindoustan* : Fox Strangways (Clarendon Press., Oxford).

Dans son *Hariçandra*, Larkshmîkântam a introduit une quinzaine de chants dont quelques-uns en *Kâpî*, auxquels il a ajouté une strophe de mètre *dvipada*. Virésalingam dans *mâlavikâgni-mitra* emploie *gantâravamu* pour accompagner la danse de *Mâlavikâ* devant le roi *Agnimitra*. G. V. Srînivâsacâri, autre écrivain télougou, utilise dans son *kamalâpaharaṇamu* le *kâmbôjî*, le *kalyâṇî* et le *tôdi*, le *sâvêri* et le *bhairavi*. C'est Dharmavaram Krishnamâchârlu qui, l'un des premiers, introduisit des chants dans les pièces purâniques.

L'accompagnement musical est fait, en général, à l'harmonium et au *mridang* ou au *tabla* (double tambour). Pour les chants indépendants, l'air est donné par l'harmonium, tandis que le tambour marque la mesure ; mais quand ce sont des strophes de la pièce elle-même qui doivent être chantées, l'harmoniste soutient seulement le chanteur par une ou deux notes qu'il garde ou change suivant les besoins. Cet accompagnement sommaire est nommé en télougou « *sruti* » et il vient obligatoirement toutes les fois que, dans un drame, des vers sont chants.

La musique au théâtre est un précieux instrument de succès, c'est un fait que n'ignorent pas les dramaturges. Quelques-uns même en ont abusé au détriment de leurs œuvres. On s'est d'ailleurs demandé s'il convenait d'ajouter des chants aux drames et de chanter certains de leurs passages en vers. La question a soulevé une ardente polémique. Voici très brièvement les opinions les plus autorisées sur le sujet :

Pânuganti Lakshmî Narasimha Rao se déclare définitivement contre la musique dans les pièces de théâtre. « Elles devraient, dit-il de plus, être écrites en vers du mètre *gîta* qui rappelle de très près l'*anuṣṭbh* sanscrit, le vers iambique grec et le vers blanc anglais.

Pour appuyer ses conclusions, il cite ce passage d'Addison « Aristote observe que le vers iambique, est, en grec, le plus propre à la tragédie, car il élève le discours au-dessus de la

prose tout en s'éloignant de celle-ci moins qu'aucun autre. Nous devons, en effet remarquer, ajoute-t-il que, dans le langage ordinaire, les hommes emploient très souvent l'iambique sans s'en rendre compte. La même observation peut être faite à propos du vers blanc anglais qui entre fréquemment à notre insu dans la langue courante. Il occupe le milieu entre la prose et les vers et paraît dès lors merveilleusement adapté au drame... »

D'après G. Rama Çâstri, la musique et les chants doivent être réservés à l'expression des sentiments religieux (*bhakti rasa*) et dans ces cas seuls peuvent trouver place au théâtre.

Kôlâchela Strînivâsa Rao, dit au contraire : « Ne renoncez jamais à la musique pour le drame, sous prétexte qu'il n'est pas naturel de l'employer. Il est aussi naturel d'employer la musique que de mettre des vers à la place du langage ordinaire. Rappelez-vous seulement, que les conditions artistiques d'une salle de concert ne sont pas les mêmes que celles d'un théâtre. Le but de l'une est de faire apprécier l'habileté dans la technique musicale, celui de l'autre de charmer le public par des sons harmonieux ».

Nous nous bornons à reproduire ces trois jugements qui résument les deux côtés de la discussion. Peut-être l'idée de Lakshminârasimham Rao est-elle très intéressante et son rêve d'un drame simplifié, en prose ou en vers de la seule forme *gîtâ* se réalisera-t-il. Ce serait sans doute un drame plus proche de la vie ; mais la vie n'est pas dépourvue de musique et de poésie.

Aux Indes, l'homme qui tire une charrette dans la rue, fait parfois sa route en chantant et les riches potentats ont chez eux des concerts ; lorsque ces scènes de la vie courante seront peintes par un dramaturge, devra-t-il rejeter toute musique ? En tout cas, ce qui a fait jusqu'ici la valeur du théâtre télougou, c'est la variété du mètre et l'on ne peut nier que le chant ajoute encore à la beauté du vers.

Les Acteurs

Les ouvrages théoriques sur le théâtre indien énumèrent les qualités requises pour l'acteur idéal ; mais ces qualités sont si nombreuses qu'il serait vain de chercher un homme capable de les réunir.

L'histoire du théâtre télougou moderne donne cependant les noms d'une vingtaine d'artistes qui, pour n'avoir pas atteint la perfection, ne s'en sont pas moins fait une réputation méritée. Nous avons déjà parlé de quelques-uns dans le chapitre précédent. Dans l'appendice de celui-ci, nous donnons la liste des plus fameux et des rôles dans lesquels ils ont excellé.

L'un de ces acteurs mérite une mention particulière. Voici ce qu'écrit de lui, Purânam Sûri Çâstri :

« Un physique beau et élégant, une grande intimité avec son art, l'expérience, l'amour du théâtre ; un vrai talent d'artiste avec le don de comprendre, de s'assimiler et d'interpréter son rôle à la perfection, telles sont les qualités qui placent T. Râghavâchary à la tête des grands acteurs du pays ândhra (1).

Râghavâchary, neveu de D. Krishnamâchârlu, le fameux directeur de troupe de Bellary, est avocat. Agé d'environ cinquante ans, il en a vingt-cinq d'expérience au théâtre. Récemment, il a fait un voyage en Europe pour étudier l'art dramatique occidental et l'ardeur avec laquelle il poursuit son double but de réformation et d'amélioration du théâtre télougou ne fait qu'à ajouter à sa gloire. Dans un discours prononcé à l'Université de Mysore en 1930, il s'exprime ainsi :

« Quatre éléments sont nécessaires pour que le théâtre vive et prospère. Le premier est le drame ; le second, une troupe d'acteurs et d'*actrices* exercés de façon à pouvoir interpréter le drame ; le troisième, une salle de spectacle propre à mettre la pièce en valeur et à faire rendre leur maximum aux efforts combinés du dramaturge et de l'artiste ; le quatrième enfin, et non le moindre, une société qui sans défections et constam-

ment le protège. » Ces nécessités sont manifestes pour quiconque réfléchit à l'avenir du théâtre et ne lui demande pas seulement de le récréer.

Les rôles les plus fameux que Râghavâchâry ait tenus sont ceux de Râmdâs dans la pièce du même nom, de Hiranyakaçipu dans *Prahlâda* et d'Othello dans le drame anglais. En Râmdâs, il ne manque pas de faire ressortir le sentiment religieux, *Bhakti Rasa*, et dans le personnage de Hiranyakaçipu, il est le puissant roi-démon qui, tout en aimant son fils, dévot de Viçņu, refuse de croire à ce dieu et, à la fin, tombe sous les coups de Nṛsimha. Ce rôle est très difficile à tenir. En effet, le roi-démon ne croit pas en Viçņu ; mais il est un serviteur fidèle de Çiva et de plus, sa qualité de monarque l'oblige à certaines manières et à certaines formalités. Râghavâchâry le jouait à la perfection (1).

Il reste encore un point à considérer, celui des rôles féminins qui est indéniablement le point faible du théâtre ândhra. Il est vrai qu'en Angleterre, jusqu'en 1660, aucune femme n'avait paru sur la scène ; mais cela n'est pas une consolation puisqu'en 1930, le théâtre télougou ne comptait généralement pas encore d'actrices. Râghavâchâry a sans doute tenté d'enrôler dans la troupe dont il fait partie quelques jeunes femmes de la bonne société hindoue élevées à la façon moderne et, à Madras, un petit nombre de sociétés tamoul d'artistes professionnels ont des actrices qui sont pour la plupart des bayadères, mais ces cas restent des exceptions. Il est certain, d'autre part, que les hommes ont parfois tenu remarquablement les rôles de femmes ; tel est par exemple Stânam Narasimha Rao de Tenali, célèbre pour la perfection avec laquelle il rendait la fierté féminine. Cependant, des artistes de ce genre sont également une exception et il y a là, de toute évidence, un lacune à combler.

(1) Nous parlons du drame *Prahlâda* à propos de la mise en scène.

Parfois aussi un mauvais acteur est introduit à la scène seulement parce qu'il est bon chanteur ; mais cela se rencontre surtout, et pas seulement aux Indes, dans les troupes dont la seule ambition est le gain. Encore ont-elles l'excuse que la médiocrité du jeu passe peut-être inaperçue à cause des beautés du chant et de la musique.

Le théâtre ândhra a essayé d'employer de très jeunes gens (moins de 16 ans) mais, comme ce ne sont pour la plupart que des amateurs et que, souvent, les rôles qu'on leur confie sont au-dessus de leur âge, ces troupes n'ont guère de succès.

Encore aujourd'hui, bien des membres de la bonne société ândhra regardent avec mépris toute carrière dramatique, qu'il s'agisse d'amateurs ou de professionnels. Cette incompréhension, souvent la conséquence d'idées religieuses trop étroites, a été, jusqu'ici, une sérieuse entrave au développement du théâtre. Plus d'un Hindou gagnerait sans doute à méditer cette anecdote que l'on rapporte sur Sarah Bernhardt. La célèbre actrice se trouvait un jour dans une église américaine. Pendant son sermon, le prédicateur la reconnut et fit tout haut la remarque que, dans ce saint lieu, s'était introduit un démon de femme. Le lendemain, Sarah Bernhardt lui écrivit un mot plein d'esprit disant que deux acteurs ne devraient jamais se traiter sans bonté.

Pour en revenir à la grave question des rôles féminins, il est à souhaiter que le théâtre ândhra moderne suive l'exemple du théâtre bengali (1) et de quelques sociétés dramatiques de Bombay ou, plus simplement, qu'il imite son propre précurseur le *vîthî nâṭaka* où, déjà autrefois, ces rôles étaient tenus par des femmes.

(1) Dans sa thèse *Indian Stage of Today* (Univer. de Londres), R.-K. Yagnik écrit à propos du théâtre bengali : « The distinguishing feature of the Bengali theatre is that all female rôles are now played by women ».

Mise en scène et représentation

Quelque originalité que l'on puisse reconnaître au drame télougou au point de vue littéraire et musical, il n'en a certainement aucune quant à la mise en scène. L'idée d'un théâtre et d'une scène a été empruntée, ainsi que nous l'avons déjà vu, à la *Dhârvâda Company*.

Leur usage s'est peu à peu répandu dans les pays ândhra et même, jusqu'à ces dernières années où une tendance vers plus de simplicité semble prévaloir, des sociétés dramatiques comme celles d'Ellore, de Guntur et de Bellary ont donné à leurs représentations des décors somptueux. Nous avons également constaté que plusieurs dramaturges, écrivains et directeurs de troupes ont eux-mêmes fait construire des théâtres. Enfin, en cela comme en bien d'autres points, l'extension de la culture universitaire n'a pas été sans aider au progrès.

La mise en scène diffère naturellement suivant les sociétés et surtout suivant leurs conditions financières. Cependant, chaque théâtre dispose en général, d'une scène, d'un assortiment de décors peints, sur toile ou sur papier, et la troupe s'adjoint toujours au moins un machiniste. Le maquillage, nous l'avons dit, est assez bon et les personnages ont un costume approprié à leur rôle.

Dans les villes où il n'y a pas d'électricité, la scène est éclairée au gaz. Dans les autres, non seulement l'éclairage du théâtre est meilleur, mais même des effets de lumière sont produits sur la scène à l'aide de lampes électriques et d'écrans colorés.

Comme le drame *Gayôpâkhyâna* fait partie des extraits que nous reproduisons, nous croyons intéressant de décrire une de ses présentations. Cette pièce comporte en général cinq décors successifs. D'abord le rideau d'entr'acte se lève. Il mesure en général cinq mètres sur trois mètres cinquante. Il est fait de toile peinte et représente Lakṣmî, déesse de la prospérité,

entre deux éléphants ou, plus rarement, un groupe d'amours ailés tenant une guirlande de fleurs. Jusqu'à ces dernières années ce rideau, comme tous les décors portait dans un coin le nom, parfoi même l'adresse du décorateur. Avant la pièce, le directeur vient devant la foule assemblée faire une prière et présenter au public le drame qui va être joué : nom, thème et auteur (1). Le directeur porte habituellement un *dhôti* (2), un long habit noir, un turban enroulé à la mode sud-indienne et, autour du cou, une sorte de longue écharpe pliée à plat et retombant jusqu'à la ceinture. Après la prière, et les explications préliminaires, il quitte la scène et un second rideau se lève. Ce rideau fait partie du décor et représente, soit une rue, soit l'entrée d'un palais.

Gayôpâkhyâna n'est pas représenté intégralement, car son adaptation au théâtre a nécessité quelques coupures. La scène s'ouvre au moment où Kṛṣṇa, Rukminî et leurs amis sont au bord d'une rivière. Rukminî est vêtue de l'ordinaire sârî indienne et Kṛṣṇa porte un *dhôti*, une couronne embellie sur le front d'un *sirpôsh* (pierre précieuse surmontée d'une aigrette), des bracelets et quelques autres bijoux.

A la deuxième scène, Gaya et sa femme sont dans une salle du palais avec un ministre. Gaya a sur la tête une couronne de forme cônique et est vêtu d'un *dhôti*. La scène suivante se passe entre Nârada et Gaya dans la forêt. A la fin de leur dialogue le rideau d'entr'acte tombe et pour le tableau suivant, il se relève en même temps qu'un autre placé derrière lui laissant voir les Pâṇḍava dans une forêt plus vaste. Cette forêt est peinte sur le rideau de fond et les coulisses et, sur la scène, sont disséminés des rochers en carton. Le dernier acte est le mieux rendu. Le rideau de fond représente un champ devant lequel Arjuna et

(1) Cette coutume tend à se perdre. Le Bellary Sabha semble avoir été la première troupe à l'abandonner.

(2) *Dhôti* : tissu léger et blanc que l'on enroule autour du corps et qui remplace le pantalon.

Kṛṣṇa sont seuls en présence. Le premier tient à la main son arc et ses flèches, le second son disque. Après la discussion des deux personnages, l'un lance ses flèches, l'autre son disque et c'est lors que Çiva descend des cieux. Cela se fait à l'aide de fils de fer. Il y a seulement quelques années lorsque dans des scènes de ce genre les dieux devaient apparaître soudain ou lorsqu'un brusque changement devait se produire, on faisait entendre dans les coulisses, pour renforcer l'effet, un bruit sourd semblable à une explosion. Même de nos jours, un petit nombre de troupes emploient encore ce procédé. La pièce s'achève sur la paix générale apportée par Çiva. Tous les acteurs s'assemblent alors sur une seule ligne. On porte un plateau où brûle du camphre et le *mangalaṃ* (prière finale) est chanté. Après cette prière, le rideau tombe.

Dans les pièces comme Prahlâda, quelques événements difficiles à représenter sont omis. Par exemple, on ne voit pas sur la scène, Prahlâda précipité du haut des montagnes sur l'ordre de Hiranyakaçipu. Il paraît seulement au pied d'un rocher au moment où il se relève aidé par Viṣṇu. Cela même a été depuis peu supprimé. Le spectateur imagine d'ailleurs aisément la suite de l'action d'après les dialogues des personnages.

La dernière scène de Prahlâda est particulièrement intéressante à la représentation. Elle se passe dans le hall du palais à l'entrée duquel se trouvent deux énormes colonnes. L'une d'elles peut s'ouvrir par une fente verticale pratiquée en son milieu ; mais il n'en paraît rien au début. Le roi-démon discute avec son fils et lui demande où est ce dieu dont il parle. Le fils répond : partout. Pris de rage, Hiranyakaçipu (le roi) se met alors à frapper de tous côtés avec son casse-tête en criant : dans cette porte ? ce mur ? ce pilier ?

Mais l'arme ne s'est pas plutôt abattue sur la colonne que celle-ci se sépare en deux et l'incarnation de Viṣṇu, moitié-lion, moitié-homme apparaît aux yeux émerveillés de la foule. Le

théâtre télougou contient peu de scènes qui frappent autant le public.

Un curieux incident se produisit une fois dans le théâtre d'une petite ville où l'on jouait Prahâlâda. Quelques acteurs hindous, restés très naïfs, croient que le dieu habite vraiment le corps de celui qui tient le rôle de Nṛsimha et que, parfois, il tue l'acteur qui fait le personnage du roi démon. Ce jour-là donc, arrivé à l'endroit décisif, l'acteur frappe la colonne comme il devait le faire mais, à la vue de Nṛsimha il fut, dit-on, si effrayé qu'il s'enfuit au plus vite de la scène et même du théâtre. Heureusement, le drame touchait à sa fin.

Les *râksasas* et les rois-démons portent d'ordinaire une sorte de culotte, un vêtement noir, de longues nattes de cheveux sombres et d'épais favoris. Ils se mettent des cendres sur le front, car, d'après les épopées hindoues, Râvaṇa, Basmâsura et les autres étaient des dévots de Çiva.

Les rôles de femmes sont tenus par des hommes, généralement habillés de *sârî* aux couleurs voyantes excepté dans les scènes d'exil où le vêtement doit être très simple et ne s'accompagner d'aucun bijou.

De plus en plus, on tend à simplifier les costumes et à se préoccuper surtout de les adapter au rôle. De même, les arrangements scéniques sont faits avec un souci plus grand d'exactitude historique et le jeu et la diction plus soignés.

Les spectateurs peuvent se procurer à l'entrée des théâtres des programmes, souvent rédigés en télougou et en anglais et des affiches sont posées dans toute la ville (cf. la reproduction d'une affiche). Les places réservées aux femmes d'un seul côté de la salle sont, même aujourd'hui, séparées de celles des hommes et ne coûtent que moitié prix.

Pour la peinture et le montage des décors, il existe maintenant des sociétés spécialisées ; mais elles sont encore peu importantes.

Quarante années d'expérience, des ouvrages et des confé-

THE
SARASA VINODINI SABHA
LIBRARY
THE ARGUMENT OF THE
"PADUKA PATTABHISHEKAM" DRAMA.

పాదుకా పట్టాభిషేక నాటకము

—: కథా సంక్షిప్తము :—

—: Act I. ప్రథమాంకము :—

Scene i—The soliloquy of Vasishtha on the bad dream of Dasaradha and on the arrangement to coronate Rama.

చంకము 1. విశిష్ఠుడు దుష్ప్రవృత్తులను గుఱించియు రాముని పట్టాభిషేకపు యత్నమును గుఱించియు వాక్యము చెప్పెను.

Scene ii—The wicked Mandhara. Her revenge against Rama. Her eloquent attempt to prove to Kykeyi that her husband had slighted her. Kykeyi requests Dasaradha to fulfil his promise made to her some time back. Dasaradha's consternation. Rama's pacification.

చంకము 2. మైత్రేయి చెరిగివ్రేయగు మందరమువల్ల మరాఠీరక తపసుగఱు తప్పుచుండునని నాదని వృత్తాంతము క్షయము కైకవి మంత్రవేదించుట వల్లరసమితి కైకవరమునుగట్ట. వల్లరసమితి ముగియు రామునిపూజార్చనము.

—: Act II. ద్వితీయాంకము :—

Scene i—Rama and his mother Kowsalya. The abandoning of the coronation and the intended exile of Rama discussed.

చంకము 1. పట్టాభిషేకము నిగుడుటయు రాజులరంగులను బోషించుటయు రాముడు తపశ్శ్రీ కొట్టకు వెళ్ళునని నాదని ముగియు.

Scene ii—Rama with his wife Soota. Her request to accompany him to the woods granted by Rama.

చంకము 2. రాముడు సీతకూలార్చి నాదని యరంగులవలకు వెళ్ళుట కొత్తగా నిర్ణయించెను.

Scene iii—The Thickening of Mandhara's plot. The meeting of Rama and Dasaradha.

Reproduction d'un programme (télougou-anglais)

rences sur le jeu, la scène, la musique et tous les sujets concernant le drame ont fait le théâtre télougou moderne. Il lui reste sans doute à apprendre, mais chaque pièce nouvellement jouée montre des signes de progrès et, si le progrès est de bon augure, les Andhras sont certainement sur le chemin d'un meilleur théâtre.

L'avenir du théâtre télougou est aussi intéressant que difficile à prévoir. Pendant une période de cinquante ans à peine, il s'est élevé du simple drame de la rue au rang de théâtre organisé. Ce progrès rapide est dû sans doute en grande partie à l'influence de ses prédécesseurs mêmes : les théâtres sanscrit, parsi et européen ; mais le mérite en revient aussi aux premiers Télougous qui, vers la fin du xix^e siècle, entreprirent la réforme. A eux, comme à tous les rénovateurs, les luttes n'ont pas été épargnées. D'une part, le théâtre a dû et doit encore vaincre le mépris de la bonne société ; de l'autre, il lui faut soutenir la concurrence du cinéma.

La valeur de l'écran comme concurrent de la scène a soulevé bien des discussions, non seulement aux Indes, mais dans le monde entier. Parmi tant d'autres, le dramaturge contemporain Komisarjevsky exprime clairement son opinion sur ce sujet : (1) « La photographie, dit-il, n'a pas tué la peinture, ni le gramophone les concerts. Le film muet n'a pas davantage fait mourir le théâtre. Le film sonore ne saurait le faire non plus. »

Pour l'Inde télougou, le cas est un peu spécial. Depuis son entrée dans la présidence de Madras, il y a vingt-cinq ans, le cinéma y jouit d'une popularité dont le théâtre a indéniablement souffert.

ont été convertis en cinémas. On n'y projetait au début que des films importés d'Occident, dont la nouveauté fut sans doute une des grandes raisons de succès. De plus, tandis que les théâtres ne donnaient leurs représentations que trois fois par semaine, les séances étaient quotidiennes dans les cinémas.

Ceux-ci avaient également l'énorme avantage, là comme partout ailleurs, d'être plus accessibles au public moyen : les places y étaient en effet, trois fois moins chères. A cette époque, les cinémas de R. Venkiah Naidu : le *Gaiety* et le *Crown*, étaient les plus florissants.

Bientôt on commença, à Bombay, de produire des films hindous. Ces films ont été appréciés dans toute l'Inde, parce qu'ils avaient pour sujets des épisodes du Mahâbhârata, du Râmâyana et des *purâṇas*. La naissance de Kṛṣṇa (*Kṛṣṇa Janma*), par exemple, réalisée par Phalke a été donnée à Madras deux fois par jour pendant six mois. Pour les films muets, les différences de pays et de langue ne pouvaient entrer en compte et n'importe quel sujet mythologique était compris du public.

Aujourd'hui, la péninsule compte plus de trois cents cinémas fixes, une centaine de cinémas ambulants et une quarantaine de studios, dont quelques-uns, à Bombay et à Calcutta, font des films parlants. Jusqu'ici cependant, la présidence de Madras ne semble pas avoir un seul studio pour les productions sonores.

Ces dernières années, outre les sujets mythologiques, des thèmes sociaux ont été mis à l'écran. Mais il est malgré tout décevant de constater, d'après le rapport de l'*India Cinematograph Committee* (Comité cinématographique indien 1927-28) que quatre-vingts pour cent des films projetés aux Indes sont de production américaine.

L'importance du film comme moyen d'instruire la masse paraît avoir été encore peu comprise dans ce pays où il pourrait jouer pourtant un rôle capital. Les paysans hindous ont beau être pour la plupart illettrés, ils ne manquent pas en effet d'une certaine culture, et sont capables d'apprécier des films instructifs (hygiène, agriculture, vie sociale), aussi bien que des scènes empruntées aux épopées ou aux *purâṇas*.

Dans le domaine des films commerciaux, l'Inde est aussi en retard, elle en a produit très peu qui aient atteint le marché

international (1). Il lui manque encore des metteurs en scène comme René Clair, Griffith ou De Mille. Il lui manque également des studios bien aménagés, un institut pour former des techniciens et des artistes et seulement lorsque ces conditions seront réalisées, le cinéma indien, pourra prétendre à des films de « conception nationale et de vie internationale » (2).

En dépit de toutes ses imperfections, le cinéma est pour le théâtre ândhra, un adversaire. Ne le deviendra-t-il pas davantage encore lorsque le film parlant se sera développé dans le pays télougou ? Un avenir prochain verra sans doute ce progrès. C'est donc le moment pour la scène de relever son prestige. Il faut que des dramaturges épris de leur art prennent sérieusement en main cette tâche comme le demande Raghavachary, un des défenseurs du théâtre, dans sa conférence de Mysore. Il préconise en particulier l'institution d'un organe central pour « créer une atmosphère » et former de « vrais artistes ». Une sorte de « faculté d'art dramatique » à laquelle serait joints une bibliothèque contenant les meilleurs ouvrages sur le théâtre et un musée où l'on pourrait avoir tous les renseignements sur les costumes anciens, armes, véhicules, etc. Purânam Sûri Çastri avait déjà fait remarquer (3) la nécessité de consulter les documents et les sculptures d'autrefois pour les drames qui le demandaient.

Si « le théâtre est la plus haute expression de la civilisation qui l'enfante » (4), il mérite qu'un pays mette tous ses soins à le faire vivre.

Le film a sans doute entre autres avantages celui de produire des scènes très vastes et d'apporter aux spectateurs une docu-

(1) Deux ou trois films hindous ont été projetés en Europe et en Amérique, par exemple : « *Light of Asia* » (Lumière d'Asie) et on donne maintenant à Londres « *Karma* ».

(2) « *The film in National life* », Londres, 1932 (p. 142).

(3) Purânam Sûri Çastri : *Nâtyôpalamu*.

(4) Sylvain Lévi : « *Le théâtre indien* », p. 417.

mentation puisée aux sources les plus diverses ; mais le théâtre a pour lui le jeu vivant de l'acteur et l'échange d'impressions et de sentiments qui s'effectue entre cet acteur et le public. Les moyens d'atteindre celui-ci sont différents au théâtre et au cinéma. Mais l'un et l'autre peuvent s'entr'aider s'ils sont bien compris.

« Un peuple spirituel, a dit Bergson (1), est aussi un peuple épris du théâtre ». L'Inde ancienne avec son drame sanscrit en est une preuve. Que le peuple ândhra s'efforce donc de rendre son théâtre moderne digne des grands poètes que furent Kâlidâsa et Bhavabhûti.

(1) Henri Bergson : « *Le Rire* », p. 106.

APPENDICE

CHAPITRE I

1. Voici une strophe du Mahâbhârata de Namayya où apparaît la simplicité de son style et l'influence qu'a exercée sur lui le sanscrit :

« O Dharmarâjâ, comme Râma, après avoir patiemment supporté l'exil et la souffrance, est enfin arrivé au bonheur, toi aussi, malgré tes peines, tu atteindras un jour le succès et tu règneras sur cette terre ».

(Mârkaṇḍêya à Dharmarâja, l'aîné des Pâṇḍavas).

(Texte en télougou)

Vāraḱa yiṭṭlu pūni vanavāsa niraṇṭara duḱka mun mahâ
Vairi kṛtâpakâra duravasthayu nôrci, çubhambu nondadê
Yâraghu râmuḍaṭṭlu vasudhâdhipa nîvunu duḱkha mintayun
Sairâṇa nôrci pondedavu sarva mahîvalayâdhi râjyamum.

(âraṇya parva).

2. Nannechôdu était d'une famille royale. L'inscription no : 243, (Archeological Survey of South India) donne quelques renseignements sur la généalogie de cette famille et place l'écrivain aux environs de 1078, tandis que Râmakrishna Kavi M. A., qui a publié en télougou le *Kumârasarabhava* de Nannechôdu (aussi en télougou) donne comme date 940.

3. L'époque à laquelle vivait Bhîma Kavi ne peut être établie avec certitude. Nous le plaçons après Nannayya et Tikkanna :

tandis que ni l'un ni l'autre de ces derniers ne fait mention de Bhima Kavi, qui d'autre part, ne leur est pas antérieur. La tradition fait de Bhima Kavi un prophète et sa vie est toujours entourée d'un certain mystère. On prétend qu'il jouissait d'un pouvoir extraordinaire et que par sa malédiction, il fit perdre son trône au roi Kalinga Gangu.

Le temple de Bhiméçvara où alla prier la mère de Bhîma Kavi se trouve à Drâkşâramu, dans la province de Godâvari.

4. Ghanuḍaina Ṣrînātha kavi rāja rāju
cennuni krpacétan jittamu poṅgi
bāluni vikrama prauḍhi yantayunu
viraciṃce janulaku viçadambugānu

(*Palnaṭi vira caritra*).

Traduction des deux strophes ci-dessus :

Ṣrînātha le grand, le roi des rois des poètes, grâce aux fa-
veurs de la belle Poésie, a donné au peuple, l'histoire des rois,
très simplement.

CHAPITRE III

LISTE DES DRAMES LES PLUS POPULAIRES

1. *Chilakamarty Lakshmînarasimham* :

Gayôpâkhyânam, Prasanna, Yâdavamu, Pârvatî Pariṇayamu
et Svapna Vâsavadatta.

2. *Dharmavaram Krishnamâchârlu* :

Citra Nalîyamu, Pramîlâ, Hariçcandra, Sârangadhara, Mo-
hinî-Rukmângada, Pancâlî Svayamvara, Chandrahâsa, Girija
Pariṇayam, Pâdukâ Paṭṭabhiçekam, Prahâlâda.

3. *Rao Bahadur Kandukûri Virésalingam Pantulu :*

Vicitravivâha Prahâsanamu, Vécçapriyâ prahâsanamu, Prah-lâda, Satya Hariçcandra, Dakşinagôgrahanamu, Ratnâvali, Mâlavikâgnimitra, Abhignâna Sâkuntalamu, Vinîcuvartaka caritramu (Le marchand de Venise).

4. *Baliapalli Lakşmîkântam :*

Hariçcandra, Buddhimatîvilâsam.

5. *Védam Venkatarâyulu :*

Pratâpa Rudrîyamu, Vidhilékavaidyudu.

6. *Pânuganti Lakşmînarasimha Rao :*

Râmâyana : 1. Kalyâna Râghavamu, 2. Pâdukâpaṭṭâbhişekam, 3. Vanavâsa Râghavamu, 4. Vijaya Râghavamu.

Comédies : Kanṭâbharanamu, Vṛddhavivahamu, Râdhâ-kṛşṇa, Sârangadhara.

7. *Kolacêla Strînivâsa Rao :*

Râma Razu or the Fall of Vijayanagar.

8. *Guru Zâda Appa Rao :*

Kanyâ Çulkamu.

9. *Tirupati Venkatésvara Kavulu :*

Mahâbhârata en cinq drames différents.

2. *Kanyâ Çulkamu*, publié en 1897.

L'auteur de ce drame, G.-V. Appa Rao, épigraphiste du Maharâja de Vizianagaram : Shrî Ananda Gajapati Rao, écrit dans sa préface :

« Sous les ordres de Son Altesse le Maharâja de Vizianagaram, il y a dix ans, une liste a été dressée des mariages brahmanes

célébrés sous le régime dotal, dans la province de Vizagapatam, pendant les trois dernières années. Cette liste est encore incomplète car, dans bien des cas, les familles interrogées refusent d'admettre qu'elles emploient le système dotal. Telle qu'elle est, cependant, elle constitue un document du plus haut intérêt. Le nombre des mariages ainsi relevés atteint 1.034, donc environ 344 par an. Quatre-vingt-dix-neuf petites filles ont été mariées à l'âge de 5 ans, quarante-quatre à 4 ans, trente-six à 3, six à 2 et trois à 1 ! Dans ce dernier cas, la dot pour chaque enfant était de 350 à 400 roupies. Des faits de ce genre sont une honte pour la société et la littérature ne peut avoir de but plus noble que de les dénoncer. Mais jusqu'à ce que l'habitude de lire se propage dans la masse, le théâtre est un des meilleurs moyens de l'atteindre.

C'est cette raison qui m'a amené à composer *Kanyā çulkamu*. Je l'ai écrit en style familier, d'abord parce que je le juge plus compréhensible qu'un langage très littéraire : ensuite parce qu'il me paraît plus humoristique ».

Il est intéressant de noter que le héros du drame, un étudiant parle un télougou mêlé d'anglais, ce qui donne plus de couleur à la pièce.

CHAPITRE V

ELLORE : Quelques-uns parmi les membres de cette troupe acquièrent un vrai talent : tels sont Y. Sûryanârâyana, A. Pattabhirâmayya, Vidhvân Venkata Râmânûja Chârlu, G. Seshagiri Rao, Kapilavastu Râmânâtha Sastri et une vingtaine d'autres. Grâce à eux, la Seetâ Râmânjanéya Nâtaka Company devint célèbre et des spectateurs nombreux venaient même des environs d'Ellore assister à ses représentations.

RAJAHMAHENDRY : V. Subbârâyadu tenait avec succès le rôle d'Açvatthâma dans sa propre pièce qui est la version télougou

de « Vēṇi Samhāra » et T. Prakāsam Pantulu, fut également très populaire.

NELLORE : La *Suguna Villāsa Sabha* qui est un peu plus récente, naquit d'une scission entre les membres de l'Āndhra Sabha Samājam. Parmi les acteurs de la nouvelle troupe se trouvait G. Rādha Krisna Ayyah très apprécié dans le rôle de Kabir-dās. Le directeur de cette troupe était K. Sri Nivāsa Ayengār déjà nommé à propos de l'Āndhra Bhāshābhīmāna Samājam.

CHITTUR : La ville de Chittur, située à 125 km. environ de Madras a joué un rôle appréciable dans le développement du drame télougou. La *Rāma Vilāsa Sabha* y fut établie par T.-V. Rangāchāry, personnage important de la ville. Sa troupe était une imitation de la « Suguna Vilāsa », de Madras.

TENALI : Tenāli où l'on parle exclusivement le télougou possède également des théâtres dont le plus connu est le *Shrēe Krishna Hindu Theatre*. Mallādi Govinda Sastri, qui était devenu célèbre à Guntur se joignit ensuite à cette troupe où il tenait le rôle du héros, tandis que Shree Pāda Rangayya jouait l'héroïne. La pièce intitulée « Sati Tulasi » était un de leurs succès. Cette société dramatique de Tenali est d'origine récente, elle ne date, en effet, que de 1921.

PEDDAPUR : A Peddapur, les représentations théâtrales étaient données par la « *Vidya Ratna Sabha* ». La plus fameuse de ses pièces fut *Pratāpa Rudriyarnu* avec Kallur Sundara Rāmayya Pantulu dans le rôle de Yugandar.

CHAPITRE VI

NOMS DES ACTEURS

CONTEMPORAINS

RÔLES

RÉSIDENCE

Dinavahi Krishna- mûrty Gâru	<i>Açvatthâma, Bhîma.</i>	Rajamahendry.
Hariprasâda Rao ..	<i>Sârangadhara.</i>	Bunder.
Mâganti Subba Rao	<i>Hariçcandra.</i>	Bunder.
Ivana Lakshmanas- vâmy	<i>Vikramârka : Paṭânu.</i>	Bunder.
Nâgarâja Rao	<i>Nala. Paṭân, Hiranya- kaçipu, Dasaratha, Kaṁsa et Bâhuka.</i>	Nellore.
Mallâḍi Govinda Çâstri	<i>Kṛṣṇa.</i>	Guntur.
I. Vissayya	<i>Comédien.</i>	Guntur.
C. Krishnayya	<i>Comédien.</i>	Bunder.
B. Nârâyanamûrty Gâru	<i>Comédien.</i>	Bunder.
K. Vijaya Râmayya Gâru	<i>Comédien.</i>	Bunder.
M. Krishna Rao ..	<i>Kṛṣṇa, Yugandhar.</i>	Bunder.
B. Râmayya Castri.	<i>Arjuna.</i>	Bunder.
P. Subba Rao	<i>Sâvitri, Lîlâvatî, Drau- padî, Râdhâ.</i>	Bezvâda.
D. Venkata Subba Rao	<i>Arjuna, Hariçcandra, Prithvî Râj.</i>	Bunder.
P. Lakshmîkântam	<i>Dharma Râja, Mantri, Rakṣaṣa.</i>	Bunder.
B. Lakshmîkântam	<i>Kṛṣṇa.</i>	Bunder.

Yadavalli Sûryanâ- rayana	<i>Râmadosh, Dusyanata, Satyavân, Duryô- dhana.</i>	Bezvâda.
Stânam Narasimha Rao	<i>Roshânâhara (fémin.).</i>	Tenali.
M. Jagga Râju Gâru	<i>Damayantî.</i>	Rajamahendry.
K. Sree Nivâsa Châri	<i>Dușyanta.</i>	Nellore.
G. Ramachan- drayya	<i>Âshâbhi.</i>	Madras.
K. Hanumanta Rao	<i>Damayantî.</i>	Madras.
V. Seshagiri Rao..	<i>Duștabuddhi.</i>	Guntur
S. Rangasvâmy Iyengar	<i>Sîtâ.</i>	Nellore.

Vu : le 14 mars 1933.

Le Doyen de la Faculté des Lettres

de l'Université de Paris :

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris :

S. CHARLETY.

BIBLIOGRAPHIE

- Purānam Sūri Çastri. — *Nāṭyāmbujamu*. Traité sur le théâtre āndhra. Texte en télougou. (Ed. Bezvāda āndhra grandhālaya Press, Bunder 1923.)
- *Nāṭyōtpalamu*. Le théâtre à travers le monde et plus spécialement dans le pays télougou. Texte en télougou. 1923.
- *Āndhra nāṭaka samskaraṇamu*. Compte rendu d'une conférence et remarques sur le drame télougou. Texte en télougou (Ed. Purānam Sūri Çastri, Bunder, 1925).
- Pasurmati Yegnanārāyana Çastri. — *Āndhra naṭa prakāçika*. Texte en télougou (516 pp.), avec illustrations (Ed. Rāma Art Press., Bunder, 1930).
- Pānuganti Laksmīnarasimha Rao. — *Sākṣi*. Texte en télougou. (Ed. Cocanāda mudrālayamu, Cocanada, 1927).
- K. Virēsalingam. — *Āndhra Kavula caritramu* (trois tomes en télougou sur la vie des poètes āndhra). Pub. 1895-1898.
- *Mālavikāgnimitram*.
- *Ratnāvali*.
- *Dakṣiṇagōgrahanamu* (drames en télougou). Pub. 1915, Tanuku,
- C. Laksmīnarasimham. — *Gayōpākhyānamu* (Drame télougou), Rajahmahendry, 1931.
- B. Laksmikāntam. — *Hariçandra* (Drame télougou), Bezvāda, 1928.
- D. Krishnamāchārlu. — *Citranaṭyanāṭakamu*, Bellary, 1909 (Drame télougou).
- *The report of the congress of telugu pundits* (Texte télougou), 1898, Bellary.
- V. Venkatarāyulu. — *Vidhidēkavaidyudu*. (Adaptation du Médecin malgré lui en télougou.
- Venkatāçalamu. — *Bhāgavata saptaṇa skanda yakṣa gāna katha* (Yakṣa gānam en télougou, 1897).
- Venkata Subba Rao. — *Vēṇi samhāra nāṭaka pradarçana of the Rajahmahendry Hindu Theatrical Company*, Rajahmahendry, 1902.
- Tātam Bhattu. — *Sulakṣaṇāsāramu* (La prosodie télougou). (Texte en télougou). (Ed. Vavilla Rāmasvāmy Sastrulu et Sons, Madras, 1928).
- Tikkanna Sōmayājulu. — *Nirvacanōttara Rāmāyaṇamu* (Texte en télougou, 1898).
- G. Narasimha. — *Tyāgarāja svāmi* (La vie de Tyāgarāja en télougou, 1908).
- G. Venkata Appa Rao. — *Kanyāçulkamu* (Drame télougou), Vizianagaram, 1897.
- G. V. Srinivāsachariar. — *Kamalāpaharaṇamu* (Drame télougou). (V. Ramasvāmy Sastrulu and Sons, Madras, 1922).
- Lévi (Sylvain). — *Le théâtre indien*, Paris, 1890.

- Bergson (Henri). — *Le Rire*, Paris, 1932.
Keith (A.-B.). — *The Sanskrit Drama.*, Oxford, 1924.
Strangways (Fox). — *The Music of Hindostan*, Oxford, 1914.
Popley (A.). — *The Music of India* (Heritage of India series).
Chenchiah (P.). — *A History of Telugu Literature* (Calcutta).
Rice (E.-P.). — *A History of Kanarese Literature* (Calcutta), 1921.
G.-E. Gover (T.). — *Folk Songs of Southern India* (1872).
Rajagopala Rao (T.). — *A comparative prosody of the Dravidian languages*, 1913.
Srinivasacharlu (P.). — *Victorian Era of Telugu Literature*, 1912.
Ramayya (S.). — *An essay on Telugu Literature*, 1896.
Brown (C.-P.). — *The prosody of the Telugu and Sanscrit languages explained* (Madras, 1827).
Komisarjevsky (T.). — *Myself and the theatre* (Heinemann. London, 1929).
The Film in National Life (George Allen and Unwin Ltd, London, 1932).
HORROWITZ (E.). — *A short history of Indian literature.*

BROCHURES, REVUES ET JOURNAUX

- The South Indian Stage* (Mysore University Extension Lecture bt T. Raghavachary, 1930).
The Indian Stage (Madras, 1911).
The Madras Weekly Mail (1911).
The Madras Mail (30 July 1907).
Drama (The British Drama League, London, January, 1932).
Andhra sâhitya parishad patrika (Excellente revue en télougou).

